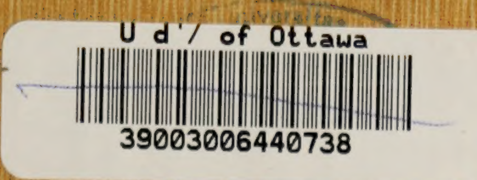
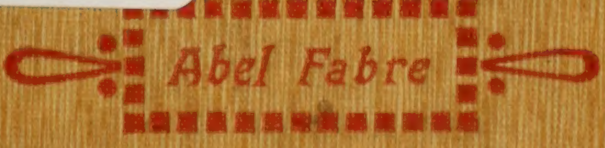
PAGES D'ART CHRÉTIEN



COLLECTION ARTISTIQUE





Lebeau, ptre.

Abel Fabre

Pages d'Art Chrétien

VICTOR LHUER 1910

PARIS
BONNE PRESSE

Collection Artistique

Deuxième Série



PAGES D'ART CHRÉTIEN

par

ABEL FABRE

DEUXIÈME SÉRIE

89 ILLUSTRATIONS



PARIS. — 5, RUE BAYARD

AU LECTEUR

La mise en volume de ces sept études n'a qu'une excuse : le succès d'une première série à laquelle il a fallu donner une suite pour complaire à de nombreux lecteurs.

Parus d'abord, comme leurs aînés, sous forme d'articles dans le Mois littéraire, *les sept chapitres qui forment ce petit livre se rapportent, les quatre premiers à la grande peinture religieuse de la Renaissance, le cinquième à une question d'iconographie chrétienne, les deux derniers à notre architecture gothique. Ne pouvant prétendre à une homogénéité parfaite en opposition avec les besoins de la revue qui la première les publia, ils se défendent néanmoins contre le reproche de former un ensemble disparate. Si, sous le titre* Histoire de l'Art, *un auteur qui vise à la plus parfaite unité a le droit d'établir un livre qui s'ouvre sur l'art des Catacombes et se ferme sur l'art de la Renaissance, après avoir abordé en route l'art byzantin et l'art roman, on ne voit pas pourquoi des études détachées de ce vaste plan ne pourraient pas être brochées ensemble. A y regarder de près, on verra d'ailleurs que ce sont trois livres, chacun d'eux très homogène, dont on poursuit ici la réalisation : un cours d'iconographie chrétienne, une histoire de la grande peinture religieuse, un traité d'architecture gothique.*

Quand les séries prévues auront paru, il sera facile, en établissant un ordre nouveau, de reconstituer les trois ouvrages. Et déjà, réunissant la série précédente à celle-ci, voici les trois groupes indiqués qui se dessinent, accusant suffisamment le plan adopté :

I. Iconographie chrétienne : images du Christ, le Crucifix, Vierges et Madones, les Rois Mages d'après les artistes.

II. Peinture religieuse : De Giotto à Raphaël, Fra Angelico et la chapelle de Nicolas V, les Madones de Raphaël, Michel-Ange peintre de la Sixtine, la Légende de sainte Ursule par Memling et Carpaccio.

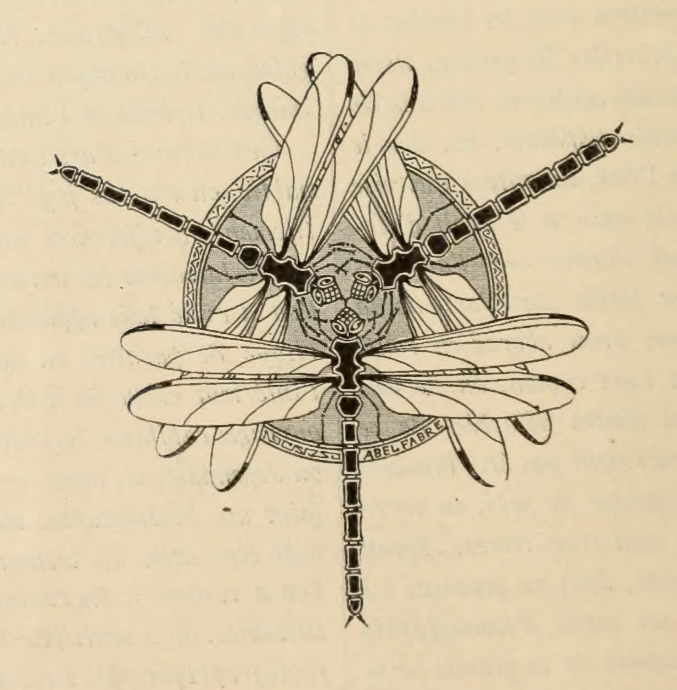
III. Architecture gothique : Notre-Dame de Paris et Saint-Pierre de Rome, la Généalogie des cathédrales, Nouveautés sur le gothique, le Gothique du Midi, les Portails imagés, le Rêve de l'Imagier.

Ces lectures d'art s'adressant au grand public, on n'a pas jugé bon de perdre inutilement en références une place précieuse que réclamaient les articles eux-mêmes, et l'on a évité tout appareil d'érudition, au risque de paraître en manquer. Mais, à l'intérieur même du texte, on a indiqué les ouvrages capitaux, les maîtres actuels, dont on dépendait, et, dans certains cas, on y a joint une bibliographie sommaire qui pouvait être utile au lecteur. Par contre, si l'on a renoncé à des renvois faciles et inutilisables, on a multiplié les reproductions photographiques. Un livre d'art non illustré manque du document principal. Il ne saurait donner au lecteur que les connaissances verbales. Pour que ces notions deviennent réelles, il y faut joindre l'image, car, dans ces sortes d'études, l'œuvre d'art est la source principale d'information, et sa reproduction constitue la véritable référence,

celle qui prouve. Le texte, lui, n'a d'autre utilité que de la faire comprendre. Aussi, M. André Michel a-t-il pu, dans la préface de la collection qu'il dirige, parler d'un temps où l'histoire de l'art pourrait se réduire à une série de corpus, albums d'images classées et datées.

La faveur croissante que le public lettré témoigne aux questions d'art, sans doute pour combler une lacune et racheter une négligence passée, est ce qui a déterminé l'auteur à publier ces études morcelées. On estime qu'elles atteindront mieux leur but qu'un manuel nouveau, ajouté à tant d'autres, d'ordre plus pratique, sans doute, mais forcément moins suggestif.

A. F.



DE GIOTTO A RAPHAËL

L'habitude veut que l'on désigne le XVIe siècle et partiellement le XVe sous le nom de Renaissance. De l'aveu de tous, le terme est inexact. L'art n'a pas eu à renaître avec les derniers Florentins pour la raison qu'il n'était point mort avant eux et qu'il vivait depuis près de deux siècles quand Rome et Florence virent éclore leurs chefs-d'œuvre. En réalité, la Renaissance a commencé avec les premières années du XIVe siècle. L'art italien — et par là entendez la peinture — renaît avec Giotto, traverse avec ses successeurs les étapes de l'adolescence et de la jeunesse, et parvient à la maturité avec les grands maîtres du XVIe siècle. Ce que l'on appelle inexactement la Renaissance n'est donc, à proprement parler, que le plein épanouissement d'un art déjà vivant et fécond.

A la fin du XIIIe siècle, les peintres byzantinisants de l'Italie avaient tout à apprendre, leurs prédécesseurs ayant tout oublié. La peinture alors était morte. Il existait bien un art byzantin, mais c'était un art iconographique, tout en formules et en recettes, préoccupé d'idées et non de formes, un art mort pour tout dire, car qu'est-ce qu'un art qui ne regarde rien de ce qui vit ? Dans ces dernières compositions italo-byzantines, tout manque, le dessin comme la couleur, la composition aussi bien que le sentiment, l'esprit non moins que le métier. Les artistes, devenus des ouvriers, attentifs seulement à copier leurs poncifs, n'ont plus d'yeux pour regarder la nature. On ne sait plus ni établir une perspective, ni dresser une anatomie, ni transcrire un paysage, ni noter un détail, ni distinguer les plans, ni traduire une émotion. Et c'est tout cela, toute cette syntaxe et toute cette rhétorique, que les artistes vont avoir à réapprendre sans personne pour le leur enseigner. Ils y mettront deux cents ans.

De Giotto à Raphaël, un développement continu s'est donc poursuivi dans l'art italien. Ce que l'un a planté, l'autre l'a fait épanouir, et entre deux de nombreux intermédiaires ont préparé, par leurs recherches et leurs trouvailles, leurs expériences et leurs conquêtes, l'éclosion finale des chefs-d'œuvre tant admirés. Une véritable histoire de la peinture serait celle qui montrerait par le détail, en descendant jusqu'aux pratiques d'atelier, cette évolution et ces progrès techniques. Ceux-ci sont le fait d'un petit nombre d'inventeurs, à la suite desquels les autres artistes, les plus brillants comme les plus admirés, font simplement figure de continuateurs. Je voudrais, m'en tenant à ces génies d'avant-garde, montrer quel fut l'apport nouveau de chacun d'eux et présenter en quelques-unes de leurs œuvres comme en un raccourci cette période de formation ardue qui va de 1304, date des premières fresques de Giotto, à 1510, date de la *Dispute du Saint Sacrement* de Raphaël (1).

I. — GIOTTO.
LA COMPOSITION ET LE SENTIMENT.

Ce que Giotto, affranchi des conventions byzantines, apporte à ses contemporains, c'est l'art de composer une scène en faisant mouvoir, comme il convient,

(1) Parmi les ouvrages dont je me suis servi pour cette étude, je citerai, dans un but d'utilité pour le lecteur : 1° *Histoire de l'art pendant la Renaissance*, par E. MUNTZ ; 2° *Histoire de l'art*, par A. MICHEL, en cours de publication chez Colin ; 3° *la Peinture, des origines au XVIe siècle*, par L. HOURTICQ, chez Laurens ; 4° *Saint François d'Assise et les origines de la Renaissance*, par H. THODE, précieux à consulter pourvu que l'on soit prémuni contre l'esprit anticatholique de l'auteur ; 5° les monographies d'artistes publiées chez Plon et chez Laurens, entre autres : *Giotto*, par C. BAYET ; *Pisanello*, par J. DE FOVILLE ; *Verrocchio*, par M. REYMOND ; *Léonard de Vinci*, par G. SÉAILLES ; *Raphaël*, par E. MUNTZ, et *Raphaël*, par LOUIS GILLET.

les acteurs du drame, et cette fraîcheur d'imagination qui permet à l'artiste de repenser avec un sentiment personnel les vieux thèmes usés par les redites.

Composition et sentiment, c'étaient bien là les deux choses qui manquaient le plus avant lui. Dans leurs tableaux, les derniers peintres byzantins se contentaient de plaquer l'un à côté de l'autre, dans des attitudes figées toujours les mêmes, les personnages indiqués par leurs manuels de peinture. De ces personnages, mannequins articulés se mouvant dans le vide, les vêtements se plissaient systématiquement en plis menus, suivant certaines formules apprises, et s'il fallait derrière eux indiquer la présence d'une nombreuse assistance, des têtes superposées s'amoncelaient en tas les unes derrière les autres. C'était la seule façon connue d'éveiller l'idée d'une foule. Enfin, chaque scène ayant été pensée définitivement par un peintre de renom, il n'y avait plus qu'à transcrire sa composition sans chercher autre chose. A pareille école, la routine avait eu vite fait de vider de toute émotion les épisodes pourtant émouvants de la vie du Christ et de la Vierge. Aussi, quand, en 1304, Giotto s'essaya, sur les murs de la basilique d'Assise, à retracer la vie de saint François, et qu'en 1306 il entreprit de raconter sur les parois de Santa-Maria dell' Arena de Padoue l'histoire de la Vierge et du Christ avec des vocables nouveaux bien à lui, ce fut une très grande innovation.

Pour la première fois, le drame simplifié se trouvait réduit à l'essentiel, sans accessoires ni figurants. Des acteurs individualisés, ayant chacun leur physionomie propre comme des personnes vivantes, mimaient l'action en d'admirables attitudes non encore vues, avec des gestes expressifs non appris. Les vêtements des personnages, drapés avec ampleur, tournaient autour des corps et retombaient en larges plis. Et tous ces figurants vivaient. On les voyait vraiment parler, pleurer, se lamenter, s'indigner, menacer, marcher, frapper. C'était merveille. Des arrangements nouveaux, des figures naturelles, de la vie, des tons limpides où chantaient les bleus, il n'en fallait pas davantage pour exciter l'admiration des contemporains et leur donner l'impression qu'une grande chose venait de s'opérer. C'était la renaissance de la peinture religieuse, pensaient-ils. Plus encore : c'était l'art moderne qui naissait.

On serait injuste envers les prédécesseurs du maître, et l'on se tromperait si l'on donnait son art comme n'ayant aucune racine dans le passé. Mais si on veut l'expliquer par ce qui précède et l'y rattacher à la fois, ce n'est pas du côté des peintres, c'est du côté des sculpteurs qu'il faut se tourner. Aux peintres de la génération antérieure, Giotto ne doit que le métier, la grammaire de son art, la pratique de la fresque. Cimabué ne lui a rien appris de plus, et Duccio ne lui offre qu'un timide exemple. Aux sculpteurs, tels que Jean et Nicolas de Pise, qui, les premiers, se libérèrent de l'hiératisme en s'essayant à traduire la vie, il doit en partie le style de ses figures et le caractère de ses compositions.

Et ceci est un phénomène étrange à mettre en lumière, tellement on le constate universel. En Grèce, la sculpture a été le premier art plastique, et la peinture, venue après, n'en a été que le reflet. En France, nous avions depuis deux siècles des sculpteurs admirables quand paraissent les premiers peintres. En Italie, au XIV[e] comme au XV[e] siècle, le renouveau commence toujours par la sculpture, laquelle s'affirme la grande initiatrice, l'inspiratrice universelle des artistes. Et n'est-ce pas parce que l'on avait éliminé la statuaire de l'art byzantin que celui-ci, réduit à la seule peinture, s'ankylose au point d'en mourir, malgré ces quelques sursauts de vie que l'on qualifie généreusement de renaissances ?

Les sculpteurs pisans sont donc les vrais initiateurs de la peinture italienne. Et comme ces sculpteurs procèdent eux-



Phot. Alinari.

FIG. 1. — GIOTTO : *La lamentation sur le corps du Christ.*
(Fresque de l'Arena de Padoue, vers 1305.)

mêmes de nos imagiers gothiques, c'est en définitive à nos admirables cathédrales françaises qu'il faut remonter si l'on veut expliquer jusqu'au bout la genèse de l'art italien. Car — et c'est là une chose à laquelle on ne prend pas assez garde — la statuaire française du moyen âge avait depuis longtemps donné ses plus parfaits chefs-d'œuvre avec les portails de Paris, de Chartres et de Reims, quand Giotto commença de peindre. Vit-il les façades si richement et si spirituellement sculptées de nos cathédrales? Vasari, dans ses *Vite*, et Benvenuto Cellini, dans ses *Mémoires*, le disent quand ils parlent, le premier d'un voyage à Avignon, le second d'un séjour à Paris; mais on n'ose s'appuyer sur des témoignages aussi tardifs. Tout au moins, s'il ignora le *Couronnement de la Vierge* de Notre-Dame de Paris, la *Visitation* de Notre-Dame de Reims, et en général l'art français, il connut, étudia et imita les bas-reliefs de cette école pisane si fortement influencée par nos sculpteurs gothiques. Et ici, il est permis de regretter que notre architecture ogivale, parce qu'elle évidait systématiquement tous les murs, n'ait laissé aucune place à la décoration picturale, rendant ainsi impossible en France un résultat qui s'est produit en Italie un peu grâce à elle.

Un second facteur est intervenu, auquel on ne penserait pas tout d'abord, pour faire éclore en l'âme de Giotto la fleur sacrée de l'art : c'est saint François d'Assise. Si l'artiste florentin a su, contrairement à ses prédécesseurs, penser à nouveau avec un sentiment personnel et traduire avec une fraîcheur d'âme délicieuse les récits banalisés de l'histoire évangélique après la vie elle-même de saint François, c'est au pauvre d'Assise qu'il le doit. Le *poverello* est, suivant le mot de Renan,

« le père de l'art italien », non pas seulement parce qu'il a offert à l'artiste, avec la trame de sa vie poétique à raconter, un thème neuf où il était forcé d'innover, mais parce qu'il a rajeuni l'imagination chrétienne en faisant revivre devant elle l'ancienne idylle palestinienne, et parce qu'il a ouvert les yeux de ses contemporains sur les beautés de la nature en les chantant lui-même dans des vers inspirés comme un troubadour descendu du ciel. L'ancienne idylle, il l'a revécue à ce point que, lorsqu'il apparaissait, souffrant et extasié tout ensemble, les membres encore saignants des blessures du Christ, le peuple qu'il prêchait croyait revoir en lui l'ancien Messie de Galilée. On ne saurait dire combien le simple fait d'avoir un jour installé une crèche dans l'église de Greccio renouvela l'esprit et par suite l'art de son temps. Devant ce spectacle, qui rendait réel à leurs yeux le mystère de la grotte de Bethléhem, les artistes ne pouvaient qu'imaginer la scène d'après nature, et dès lors, c'en était fait de l'ancienne iconographie. Le courant de poésie franciscaine qui traverse alors le monde chrétien, le remplissant d'allégresse, et qui avait pris naissance dans le cœur de François avec l'*Hymne au soleil*, renouvelle, en l'attendrissant, la pensée des artistes. Comme autrefois en Grèce, cette floraison poétique amène une floraison d'art. Des *Fioretti*, la poésie, qui avait imprégné toute la vie de l'Assisiate, passe dans les fresques de l'église d'Assise, et ainsi la basilique bâtie sur son tombeau se trouve être à son insu le berceau même de l'art italien.

Mais si Giotto doit à Nicolas Pisano le style de ses figures et à saint François d'Assise le sentiment qui anime ses créations, il ne doit qu'à lui-même l'art avec lequel elles sont composées. Giotto est un des plus grands compositeurs qui soient. A ce point de vue, il est de la taille des géants de la Renaissance, et parmi eux il n'en est pas de plus grand, non pas même Raphaël. Né deux cents ans plus tard, il eût pris place entre le peintre des Chambres et le peintre de la Sixtine, aussi habile que le premier à ordonner de vastes ensembles, aussi apte que le second à créer de puissantes figures individuelles. Après lui, on dessinera mieux, on peindra plus savamment, on observera la nature avec plus d'exactitude : on ne saura pas mieux associer des figures en vue d'une action commune, ni mieux rythmer des gestes passionnés pour que le drame éclate. Dans Giotto, chaque figure prise en particulier pèche par quelque détail ; l'ensemble est prodigieux d'effet.

Il faut citer comme particulièrement admirables et d'essence rare la *Lamentation sur le corps du Christ*, à Santa-Maria dell'Arena de Padoue, et la *Mort de saint François*, à Santa-Croce de Florence (fig. 1 et 2). Dans les deux, le sujet est le même. Au centre, un mort étendu. Autour, des assistants qui se lamentent. Giotto en a fait deux drames poignants, pleins de cris et de pleurs. Tous les personnages présents prennent part à l'action. Parmi eux, pas de comparses indifférents ou étrangers à la scène ; et leur nombre, réduit au strict nécessaire, sert à l'artiste à parcourir la gamme entière de la douleur. Toutes les notes du *lamento* y sont, depuis les larmes silencieuses jusqu'aux sanglots secouant les poitrines. Et comme il y est allé bravement ! Comprenant, parce qu'il avait le sens de la composition, que le défunt, centre de tout le tableau, devait être entouré sur les quatre côtés, il ne s'est pas contenté de placer ses personnages à droite et à gauche du cadavre, ce qui eût rendu tout facile en supprimant la profondeur. Il en a mis aussi par devant et par derrière, ce qui amenait trois plans et des raccourcis. Pour un art aussi inexpérimenté que le sien, c'était une tâche ardue et une terrible chose, le passé ne lui offrant aucun modèle où il pût prendre conseil. Il s'y est essayé sans aucune tricherie, abordant ainsi de front ces deux problèmes des plans successifs et des raccourcis qui sont les plus difficiles de la grammaire du

dessin. La réalisation, que seule un peu de gaucherie rend imparfaite, est telle que, en 1305 et 1317, dates de ces deux peintures, elle apparaît à l'historien des formes comme un véritable prodige.

II. — Masolino, Pisanello, Andrea del Castagno. Le dessin d'après nature.

On fait honneur parfois à Giotto du retour de l'art au naturalisme. L'éloge n'est qu'en partie mérité. Naturaliste, au sens que nous donnons à ce mot, Giotto ne le fut pas. Ce fut un très grand poète à fortes conceptions, qui peignait ce qu'il sentait, non ce qu'il voyait, et pour qui le monde extérieur était un arsenal de formes où il puisait simplement pour traduire des idées. Son œuvre est pareille à ces épopées primitives, où la fiction se teinte des couleurs de la réalité. Il avait donc cependant, sans être naturaliste,



Phot. Anderson.

Fig. 2. — Giotto : *La mort de saint François d'Assise.*
(Fresque de Santa Croce de Florence, vers 1317.)

enseigné comme nécessaire le retour à la nature.

Ce grand principe, ses élèves immédiats l'oublièrent. Tous, Giottino, Orcagna, Agnolo Gaddi, loin de le continuer sur ce point, arrêtèrent l'essor donné par lui, et, comme il arrive toujours, les disciples ne comprirent pas le maître dont ils se réclamaient et qu'ils prétendaient continuer. Aussi le xive siècle, qui s'était ouvert si brillamment avec Giotto comme une période de renouvellement, se termine misérablement avec Cennino Cennini, Spinello Aretino et les autres giottesques, comme une époque de marasme où l'on piétine sans avancer.

Au début du xv[e] siècle, le mouvement artistique interrompu avait donc besoin d'être repris. Comme au siècle précédent, l'impulsion vint encore des sculpteurs. De même que les deux Pisano avaient préparé Giotto, Ghiberti et Donatello montrèrent la voie à Pisanello et à Masaccio.

L'élan naturaliste en peinture date de 1422. A cette date, Ghiberti et Donatello ont donné depuis longtemps leurs premiers chefs-d'œuvre. Le *Saint Georges*

de Donatello est de 1416 et le *Saint Jean-Baptiste* de Ghiberti de 1414. Le concours qui a mis aux prises Brunelleschi et Ghiberti, pour la porte du baptistère de Florence, remonte à vingt ans, à 1403. Les bas-reliefs, sculptés à cette occasion par les deux maîtres sur le thème du *Sacrifice d'Abraham*, sont de véritables tableaux de métal qui réalisent ce qu'aucun peintre n'a encore osé, ce que les premiers d'entre eux n'entreprendront que vingt-cinq ans plus tard, et l'*Isaac* des deux artistes est un morceau de nu qui n'aura son pendant en peinture qu'après le milieu du siècle, avec Verrocchio. Quelle avance! Nous revoilà en face de la même constatation qu'au début. Comme elle s'offrira encore à nous, il faut en dire le fin mot.

De cette avance et de cette supériorité éternellement constatées de la sculpture sur la peinture, il ne faut pas s'étonner. La raison en est dans les conditions mêmes du travail du sculpteur et du peintre. Le sculpteur, par cela même qu'il opère sur une matière réelle, est amené forcément à l'imitation exacte, et il a à sa disposition un élément essentiel de succès, le relief. Le peintre, au contraire, travaille sur une surface plane. Le relief, qui est le but de son art, il ne peut en donner que l'illusion, et il est tenté de le perdre de vue. Le danger pour lui est la convention et l'aplat. Le sculpteur est plus près de la nature, et de là vient sa vitalité. La peinture est un art de fiction, et c'est ce qui fait sa faiblesse. L'ancien mythe d'Antée, recouvrant ses forces chaque fois qu'Hercule le laissait toucher à la Terre dont il était le fils, pourrait servir d'exemple explicatif à ce phénomène. Si Phidias a précédé Apelle, si Nicolas Pisano a devancé Giotto, si Donatello a œuvré avant Masaccio, si Michel-Ange est antérieur à Raphaël, c'est parce qu'ils étaient, de par leur métier même, plus près du sol nourricier de la réalité.



Phot. Alinari.

FIG. 3. — PISANELLO : *Saint Georges et la Princesse.*
(Fresque de sainte Anastasie de Vérone, vers 1435.)

Donc, en 1422, Masolino commence, à Santa-Maria del Carmine de Florence, la décoration de la chapelle Brancacci, que trois ans plus tard son élève Masaccio continuera, et Pisanello décore à Venise la salle du Conseil. De cette dernière décoration, il ne reste plus rien, mais les fresques postérieures de Pisanello à Sainte-Anastasie de Vérone, en 1435, et surtout ses nombreux dessins, nous permettent de dire quelle part il eut dans ce mouvement. Castagno, venu après eux, peint ses premières fresques à Saint-Onuphre de Rome et à Sainte-Marie-Nouvelle de Florence, en 1439, et donne une suprême leçon à Sainte-Apollonie de Florence, en 1457, en y peignant la *Cène*.

Ce que Masolino, le premier, avec timidité; ce que Pisanello, à sa suite, avec une netteté absolue; ce qu'Andrea del Castagno, le dernier, avec une brutalité excessive, apportent à l'art de leur temps, c'est l'observation directe de la réalité, et cette affirmation que toute œuvre plastique doit être faite d'après nature. La grande loi qu'ils proclament, c'est la nécessité pour le peintre de regarder autour de soi et de reproduire exactement ce qu'il prétend imiter. Si les artistes de ce temps ont enfin ouvert les yeux sur le monde qu'ils paraissaient n'avoir jamais vu auparavant, c'est leur exemple qui les y a poussés. L'art, dès lors, est assuré de revivre grâce à ce naturalisme nécessaire sans lequel il ne saurait même exister, car la nature est le réservoir inépuisable de formes toujours nouvelles où l'artiste doit retremper sans cesse son imagination vite appauvrie sous peine de tomber dans la formule et le cliché qui sont la mort de l'art.

Aujourd'hui que la photographie et un long atavisme nous ont familiarisés avec l'exactitude du dessin, nous comprenons mal qu'une telle initiative soit si méritoire et qu'elle ait été si tardive.

Le naturel est même regardé de nos jours, bien à tort, comme la seule norme en matière d'art. On ne saurait pourtant s'imaginer combien l'éducation de l'œil est longue et difficile. Il a fallu plusieurs siècles aux artistes pour apprendre à regarder. Encore après 1400, ceux-ci continuaient de voir les objets à travers les images conventionnelles que leur en donnaient les œuvres d'art. Masolino, Pisanello, Castagno, furent les premiers à se libérer, grâce à une sensibilité plus vive, d'habitudes visuelles devenues une tyrannie.

Masolino déjà, à Santa-Maria del Carmine, nous montre, avec *Saint Pierre ressuscitant Tabitha*, d'authentiques bourgeois florentins se promenant dans les rues de Florence. Plus tard, au baptistère de Castiglione d'Olona, il ira plus loin encore en peignant dans le *Baptême du Christ* des Juifs baptisés qui, au sortir de l'eau, remettent leurs habits en des attitudes pareilles à celles des *Grimpeurs de Pise* de Michel-Ange. Mais c'est la démonstration de Pisanello surtout qui est décisive.

Ce peintre, qui fut un médailleur merveilleux et l'inventeur même de la médaille, donc un portraitiste et un modeleur, est le dessinateur le plus incisif de son temps. Ses innombrables dessins, en particulier ceux du Louvre, nous le montrent multipliant sur le papier les études d'après nature les plus diverses : études de costumes, études d'animaux, portraits. Il croque tour à tour un renard au museau pointu, un lévrier au galbe élancé, une cigogne immobile sur sa patte, un élégant de Florence, une grande dame florentine, un cheval, une robe à traîne, une coiffure extravagante. Évidemment tout l'amuse et l'intéresse. C'est quelqu'un qui, voulant renouveler l'ancien formulaire, redessine tout à vif pour son propre compte. Il le fait avec un esprit et une acuité de regard qui donnent à son œuvre une saveur intense. Succédant aux hautes conceptions giottesques, celle-ci s'affirme purement descriptive et observatrice de la réalité. On dirait d'une prose savoureuse. Après les poètes épiques chantant d'inspiration sur un rythme très

marqué, et les yeux perdus dans le rêve, voici venir les prosateurs nerveux et exacts. La même loi, on le voit, préside à l'histoire littéraire et à l'histoire de l'art.

Pisanello, comme peintre, ne nous a guère laissé qu'un *Saint Eustache* conservé à Londres, une *Adoration des Mages* actuellement à Berlin, et un *Saint Georges* peint à fresque à Sainte-Anastasie de Vérone, en 1435 (fig. 3). Tout dans cette dernière peinture est ce que l'on appelle bien vu. Le Saint, en grand costume d'apparat, met le pied à l'étrier, et, près de lui, la princesse, charmante dans sa longue robe, le regarde avec reconnaissance. Ce sont des portraits. Lui, c'est une sorte de Lionel d'Este, et elle, c'est Cécile de Gonzague, dont il modèlera plus tard le profil sur une médaille de bronze. La coiffure bizarre de la princesse et la traîne de sa robe, l'habit chamarré du prince et le riche harnachement de son cheval, les animaux, le paysage, les soldats, tout dénote une très exacte vision. La ligne précise a une justesse frappante. Les deux chevaux, entre autres, l'un vu de face, l'autre vu de dos, en un raccourci très savant, disent assez les préoccupations professionnelles de l'artiste. C'est d'un réalisme concret très avancé, mais que vient tempérer un sens très fin de l'harmonie. Avec de pareils exemples, l'art italien ne pouvait que devenir attentif à observer la nature animée.

Andrea del Castagno achèvera de l'y contraindre en lui faisant prendre un bain de réalisme outré d'où il sortira à jamais guéri des conventions giottesques. C'est ainsi qu'il convient de juger historiquement l'œuvre du maître violent qui fut le Donatello de la peinture. Cette œuvre fut excessive, comme celle de tout réactionnaire qui dépasse le but : elle était nécessaire et elle fut utile. S'il alla parfois jusqu'à une laideur voisine de celle du *Zuccone* et du *Pogge* de Donatello, il faut quand même lui savoir gré d'une âpreté brutale qui devait rendre par la suite l'art plus robuste et plus sain.

Tout de même, ce fut un énergumène du réalisme, et le vrai naturalisme demeure celui de Pisanello. De celui-ci il nous faut encore citer l'*Adoration des Mages*, déjà reproduit dans l'article des rois Mages (fig. 13) pour y rattacher l'invention du paysage. Devant cette vallée, ces collines, ce conifère, vrai site florentin si parfaitement observé, il faut, pour comprendre l'importance historique d'une telle œuvre et mesurer le chemin parcouru, relire dans le *Libro dell' Arte* de Cennino Cennini le passage où le théoricien giottesque enseigne son élève paysagiste : « Si tu veux faire des montagnes d'un bon style et qui paraissent naturelles, prends de grandes pierres pleines de brisures et non polies ; copie-les d'après nature en faisant venir la lumière et l'ombre du côté qui convient. » Ce texte est de 1398. Pendant le premier tiers du XVe siècle, il tyrannisera encore l'imagination des artistes. Fra Angelico lui-même, malgré son génie, fera longtemps, comme son maître Giotto, des montagnes d'après des pierres à multiples cassures, et il ne se libérera de cette esthétique aveugle qu'en 1448, lorsqu'il peindra la chapelle de Nicolas V. Cette évolution en pleine vieillesse du dernier et du plus grand des giottesques serait incompréhensible et n'aurait pas eu lieu sans le mouvement naturaliste commencé en 1422 par Masolino et parachevé par Pisanello. C'est grâce à lui que l'art du paysage est né. Désormais, pour représenter un arbre, les artistes ne se contenteront pas d'attacher une douzaine de feuilles à un bâton, mais ils peindront chaque essence particulière avec sa physionomie propre et ses caractéristiques ; et pour faire « des montagnes naturelles », ils commenceront par les regarder elles-mêmes au lieu de consulter les pierres du chemin.

III. — Masaccio. Le style.

Le nom de Masaccio est d'ordinaire mêlé par les historiens au mouvement naturaliste du XVe siècle. Si l'on entend

par naturalisme la doctrine qui veut que l'on s'inspire de la nature, sauf à l'ennoblir ensuite, Masaccio fut naturaliste. Il le fut comme le seront plus tard Michel-Ange et Raphaël. Ceci n'est donc pas la caractéristique de son tempérament, et si l'on veut, dans le mouvement artistique florentin aux environs de 1425, établir, en les répartissant, les responsabilités, ce n'est pas le naturalisme qu'il faut rattacher à son nom.

Au milieu de la fièvre qui l'entraînait avec ses contemporains vers un art plus savant, Masaccio a compris que le réalisme n'était pas le tout de l'art. D'avance, il a posé le principe formulé plus tard par Gœthe : « La réalité est le sol nourricier dans lequel s'épanouit cette plante merveilleuse de l'art dont la racine doit plonger dans le réel mais dont la tige doit fleurir dans l'idéal. » A l'observation directe de la nature, il a superposé un souci des formes pleines, une recherche de la noblesse et de la grandeur, un amour du pathétique, qui font proprement de lui le créateur du style héroïque. C'est là sa vraie note. Romain dans l'âme, Masaccio annonce Raphaël. C'est devant ses compositions puissantes que les artistes suivants prendront conscience de ce que c'est que le style.

L'œuvre de Masaccio tient presque tout entière dans la chapelle Brancacci de Florence, et ne comprend qu'un petit nombre de fresques : *Adam et Ève expulsés du paradis terrestre*, *Saint Pierre prêchant*, *Saint Pierre baptisant*, *Saint Pierre guérissant*, *Saint Pierre payant le tribut*. Ces peintures s'échelonnent sur une période de cinq années, de 1423 à 1428, et font suite à celles de Masolino. En 1428, Masaccio meurt à Rome, misérable et endetté. Il n'a que vingt-sept ans !



Phot. Anderson.

FIG. 4. — MASACCIO : *Expulsion du Paradis terrestre.*
(Fresque du Carmine de Florence, vers 1425.)

Ingres disait de la chapelle Brancacci qu'elle était « le berceau de la belle peinture ». C'est là que l'art italien, né dans la basilique d'Assise, parvient à l'adolescence avec Masolino et à la puberté avec Masaccio. Les fresques de celui-ci sont le lien qui unit Giotto à Raphaël. Durant tout le XVe siècle, elles seront une école de peinture pour les jeunes artistes, et, plus tard, suprême hommage, Michel-Ange viendra, un crayon à la main, les étudier.

L'*Expulsion du paradis* est, avec le *Payement du tribut*, le morceau de choix de cette série (fig. 4). D'une porte qu'on aperçoit à peine, un homme et une femme nus sortent, courbés sous le geste d'un ange qui, de la main, leur montre le désert. Ils s'avancent en pleurant, lamentables et écrasés, l'homme se cachant le visage dans ses mains, la femme redressant une face convulsée. Ce sont deux figures inoubliables, d'un style robuste et véhément. Masaccio d'un coup a trouvé la formule définitive.

Aussi, lorsque, quatre-vingt-dix ans plus tard, Raphaël voudra dans les Loges du Vatican reprendre le même sujet, il ne trouvera rien de mieux que de copier la composition de son devancier. L'Adam de Raphaël est absolument calqué sur celui de Masaccio : le peintre d'Urbin s'est contenté d'en corriger les formes. L'Ève présente une variante, mais qui n'est pas heureuse. Michel-Ange, lui aussi, avait été tenté de faire de même au plafond de la Sixtine. Trop personnel pour se résoudre à un emprunt comme Raphaël, il s'est contenté de garder la même ordonnance, comme s'il travaillait de souvenir. Mais il s'en est souvenu si fortement que l'imitation éclate aux yeux (voir, fig. 2, dans l'art. *Michel-Ange*). Le fait que la formule de Masaccio s'est imposée à ces deux génies témoigne assez de sa puissance et de sa grandeur. J'ose même dire, au risque de paraître blasphémer, que la composition du maître primitif l'emporte comme émotion et comme sens du drame sur celle de Michel-Ange et de Raphaël : il est vrai qu'il ne faut pas juger le second d'après les Loges.

Pendant que Masaccio brossait largement cette page superbe, Jean et Hubert van Eyck, dans les Flandres, peignaient avec une patiente minutie l'*Adoration de l'Agneau mystique,* dont un des volets rappelle la chute de nos premiers parents. L'effigie véridique qu'en a tracée le peintre flamand est à l'opposé de celle qu'en a donnée le peintre italien. Dessinés et peints avec un réalisme scrupuleux, l'Adam et Eve de van Eyck sont simplement un homme et une femme nus que l'on a quelque gêne à regarder. Traités largement et en fonction de leur rôle, l'Adam et Ève de Masaccio sont deux malheureuses créatures secouées par la honte et le désespoir, et l'on ne prend pas garde à leur nudité.

Par excès de réalisme, le peintre flamand a abouti à une vérité qui est bien près d'être vulgaire et il n'a pas vu plus loin qu'une simple étude de nu. Se contentant d'un naturalisme limité, l'artiste italien a plié la réalité à sa forte discipline artistique et il s'est d'abord préoccupé du drame où ce nu n'entrait que comme élément. Nous touchons là du doigt la différence entre le réalisme flamand et le réalisme italien : ils sont d'essence différente.

Les qualités romaines de Masaccio apparaissent sous une autre forme dans le *Payement du tribut* (fig. 5). Ici, c'est la majesté des attitudes et la science du groupement qui frappent le regard. Des corps robustes bien plantés sur le sol, de larges draperies, des gestes nobles, des groupes harmonieusement disposés, tout, dans cette assemblée que l'on dirait de sénateurs romains, prêche la grande loi du style.

Somme toute, il manque peu de chose à cet art pour être parfait. Que lui manque-t-il au juste? La science anatomique et la préoccupation de la beauté. L'art de Masaccio est encore incomplet en cela. Ses anatomies sont défectueuses. Les extrémités, ces extrémités que le XVIe siècle fera si fines, à l'imitation des modèles antiques, sont informes chez lui ; et il délaisse la beauté pour la seule grandeur. Mais peut-être ne pourrait-on plus le dire s'il avait vécu.

IV. — Paolo Ucello, Mantegna. La perspective. Les raccourcis.

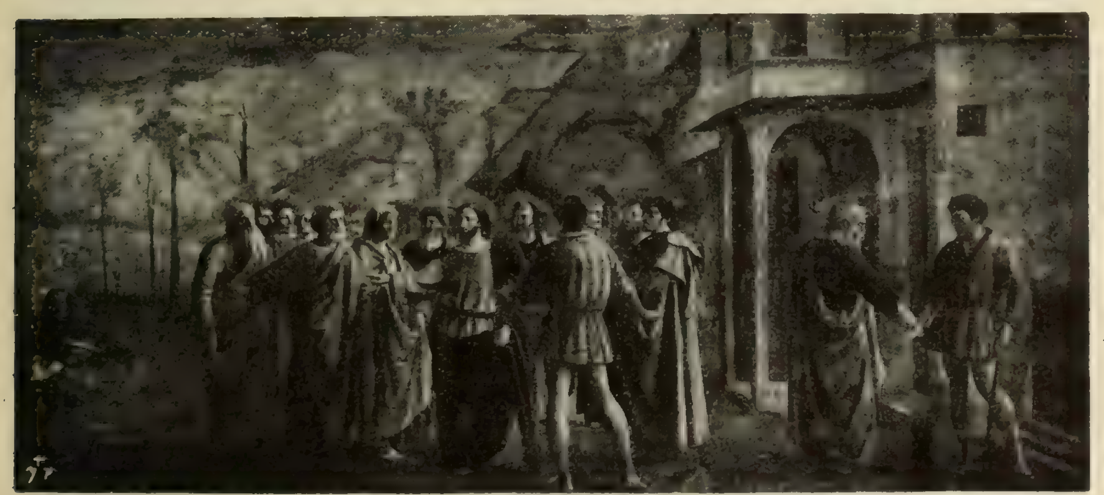
La perspective linéaire est l'art de faire voir les objets tels qu'ils apparaissent, en simulant leur éloignement. La peinture ayant pour but de creuser des profondeurs fictives sur une surface plane, le peintre ne saurait se passer de cette branche de son art qui lui apprend la science des lignes apparentes.

La perspective se réduit à trois règles fondamentales : la ligne d'horizon, le point de fuite et le point de distance. La ligne d'horizon est la ligne placée à la hauteur des yeux. Le point de fuite est le point précis qui, sur cette ligne, fait face à l'œil du spectateur. C'est à ce point, appelé

aussi point de centre ou point de vue, qu'aboutissent, les unes en montant, les autres en descendant, toutes les lignes droites perpendiculaires au tableau. Ces lignes sont dites parallèles fuyantes, et leur fuite détermine la diminution progressive des objets.

La perspective linéaire est une science italienne. Elle n'existait pas chez les Primitifs du XIVe siècle, qui en avaient seulement l'intuition. Leurs perspectives sont toutes de sentiment. Giotto lui-même, s'il fait fuir les parallèles d'un édifice, ne soupçonne pas que les parallèles des édifices voisins doivent aboutir au même point de centre unique.

Cette science date du début du XVe siècle, et c'est Brunelleschi, un sculpteur, qui l'a inventée. Le premier, il établit le principe que les objets paraissent plus petits à mesure qu'ils s'éloignent, et, pour le démontrer, il dessina la place du baptistère de Florence. Masaccio, à qui il l'enseigna, fut le premier qui en fit l'application à des travaux de peinture. Encore rudimentaire chez Brunelleschi, elle fut cultivée par un autre sculpteur, Ghiberti, avec un engouement qui seul explique pourquoi il traita en tableaux, ce dont on s'étonne parfois, les bas-reliefs de la deuxième porte du baptistère de Florence.



Phot. Anderson.

FIG. 5. — MASACCIO : *Le paiement du tribut.*
(Fresque du Carmine de Florence vers 1425.)

Mais c'est surtout à Paolo Ucello que nous devons ce progrès technique, car il lui consacra toute sa vie. De cette trouvaille il fit une science exacte qu'il réduisit en formules rigoureuses. Les problèmes les plus ardus, il les résolut, solutionnant une fois pour toutes les perspectives architecturales les plus compliquées. Un de ses tours de force, paraît-il, était de dessiner dans l'espace des polyèdres à 72 faces et à pointes de diamant. Ce fut un monomane de la perspective. Il en eut l'obsession au point d'en perdre le sommeil. Non content, en effet, de ses journées, il y employait encore ses nuits, et quand sa femme, Mona Tomasa, tentait, minuit passé, de l'arracher à ses calculs en l'invitant à se coucher, l'obstiné perspectiviste répondait extasié : « Ah! si tu savais quelle belle chose c'est, la perspective! »

Arrivé à ce point, l'artiste n'est plus qu'un géomètre. Paolo Ucello tomba dans ce travers. Déjà bizarre, comme en témoignent ses *Batailles* enchevêtrées et brutales, il sacrifia tout dans ses tableaux à la notion de l'espace. Son œuvre principale se trouve à Sainte-Marie Nouvelle de Florence et date de 1446. On y voit entre autres un *Déluge* baroque, intéres-

sant seulement à cause des problèmes de perspective qu'il résout pour la première fois. Toutes ces fresques sont aujourd'hui bien effacées. Exécutées avec une seule couleur, le *verdaccio*, cette terre verte dont les anciens se servaient pour ébaucher, elles ont fait donner à l'endroit le surnom de *Chiostro Verde*. Les murailles lépreuses paraissent rongées de vert-de-gris. Renoncer ainsi à la couleur et se condamner à la peinture en camaïeu, c'est-à-dire monochrome, exécutée encore avec une couleur ingrate, juste bonne pour la préparation des dessous, c'était renoncer à l'art pictural lui-même. Mais Ucello n'en avait cure, pourvu qu'il élaborât la science nouvelle à laquelle il devait attacher son nom. Ainsi, d'ailleurs, s'il appauvrissait son œuvre, il préparait les œuvres de l'avenir. Un perfectionnement important devait, en effet, sortir de là. Les peintres suivants ne se permettront plus de dessiner comme leurs aînés, et après Ucello, tout le monde aura le respect des règles dont il avait eu la manie. Ce dont il avait fait un but unique, on le gardera comme un élément indispensable, et tous, de la sorte, lui devront une part de beauté de leurs compositions. Sa gloire n'est pas une gloire de peintre ni d'artiste; elle tient tout entière dans cette phrase des *Vite* de Vasari : « Paolo Ucello trouva des règles certaines pour indiquer par la fuite ou la diminution des objets leur éloignement plus ou moins grand. »

Mantegna, lui aussi, a joué au virtuose de la perspective et au fanatique du raccourci, quand il a peint en 1451 la chapelle des Eremitani à Padoue. Qu'est-ce, en effet, dans cette décoration, que la fresque de *Saint Étienne marchant au supplice?* Un pur exercice de perspectiviste (fig. 6). Cette fresque étant placée à $1^{m},60$ au-dessus du sol, l'artiste, pour tracer sa perspective, s'est mis à la place d'un spectateur assis. Il a donc fixé sa ligne d'horizon et son point de centre au-dessous du tableau, dessinant ses personnages comme s'ils étaient vus de bas en haut. Le sol, qu'il suppose réellement à cette hauteur, est invisible, placé qu'il est au-dessus des yeux. Les lignes de la voûte descendent droites et plongeantes, comme si l'on se trouvait juste au-dessous, et les personnages du second plan n'émergent qu'à partir des chevilles.

Dix-neuf ans plus tard, Mantegna, décorant le château de Mantoue, créera les raccourcis plafonnants. Dans un des plafonds de ce château, se trouve le premier exemple de ces décorations de voûte dont le XVIIe siècle usera à l'excès. Le plafond a disparu. La corniche de la pièce, transformée en balustrade, monte dans l'air libre où flottent des nuages. Penchées sur elle, de jeunes femmes regardent le spectateur placé au-dessous, et des Amours circulent, vus dans un raccourci audacieux qui rappelle celui du fameux *Christ mort* du musée Brera (fig. 7).

V. — Verrocchio. L'anatomie.

« Je ne crois pas, écrit M. Müntz, qu'un artiste italien ait manié le scalpel avant Verrocchio. » De lui, en effet, date cette science anatomique « acquise, dit Vasari, en écorchant des cadavres », que la génération suivante poussera jusqu'à l'extrême et dont les renaissants du XVIe siècle se montreront si orgueilleusement fiers.

Comme la plupart des artistes de cette époque, Verrocchio est un orfèvre devenu sculpteur et peintre. Comme sculpteur, son principal titre de gloire est le *Colleone* de Venise, cette statue farouche de condottiere qui est, avec le *Marc-Aurèle* antique du Capitole, le chef-d'œuvre de la statuaire équestre. Comme peintre, son œuvre est assez restreinte, mais cette œuvre est celle d'un novateur. C'est surtout comme peintre qu'il a innové, et c'est surtout sur les peintres que son influence s'est exercée.

Le *Baptême du Christ* et la *Madone de Pistoie* sont les deux seules peintures qu'on puisse lui attribuer avec certitude.



Phot. Alinari.

FIG. 6. — MANTEGNA : *Saint Etienne conduit au supplice.*
(Fresque des Eremitani de Padoue, 1451.)

La première est de 1470. Elles suffisent à nous faire comprendre le rôle que lui attribue Vasari (fig. 8).

Le *Baptême du Christ* est une peinture à l'huile, et cela seul en fait une innovation. Le procédé venait alors d'être importé tout récemment des Flandres par Domenico Veneziano, mais Verrocchio est le premier Italien qui en ait compris toutes les ressources. Les Van Eyck exceptés, son œuvre rivalise de finesse avec celle des maîtres flamands. Après lui, l'ancienne technique de la peinture *a tempera,* dont on avait usé jusque-là pour les panneaux sur bois, disparaîtra peu à peu, et les peintres donneront comme véhicule à la couleur, au lieu de la colle ou blanc d'œuf, un liquide oléo-résineux qui permettra

toutes les finesses en rendant la couleur plus liable, et qui, emprisonnant celle-ci sous un glacis transparent, la fera briller comme un émail.

Le *Baptême du Christ* est avant tout une leçon de professeur. Verrocchio, qui, dans le *Colleone*, s'était montré si féru d'anatomie chevaline, s'attaque ici à l'anatomie de l'homme. Il faut examiner à la loupe la photographie de ce tableau pour voir jusqu'où il est allé dans son analyse. C'est d'un luxe de détails inouï, étalé avec une complaisance que l'on ne peut que blâmer. Il fait saillir le gril des côtes, accuse la ligne de la clavicule, marque les plis du cou, aiguise l'angle du coude, suit dans leur cours les veines et les artères dont il trace le réseau exact, noue la rotule du genou, bande les tendons du bras, met à nu la trame du métacarpe, isole, en les contractant comme dans un écorché, tous les muscles du corps. Cet art analytique est d'un carabin plutôt que d'un peintre. L'artiste évidemment s'égare, entraîné par le savant. Ce ne sont plus Jean-Baptiste et le Christ : ce sont d'âpres études de nu burinées d'une main nerveuse, et l'on dirait des planches anatomiques extraites d'un manuel pratique pour élève chirurgien. Mais l'avenir est là.

Que nous voilà donc loin du nu antique, si aisé, si naturel et si discret! Ah! c'est que les statuaires grecs avaient étudié le corps humain à l'état vivant et agissant, dans les jeux de la palestre. Verrocchio, au contraire, ne l'a connu que dans une salle de dissection, à l'état d'écorché, qu'il fouillait avec son scalpel. Si son nu est si artificiel et si froid, c'est que la connaissance qu'il en a est d'ordre scientifique plutôt qu'artistique. Il ne connaît la machine humaine que démontée.

Les *académies*, c'est-à-dire ces dessins de nu d'après nature que l'on fait faire aux élèves, n'ont commencé à être en usage que dans l'atelier des Pollajuoli, donc un peu plus tard. Mais il est évident, devant ce *Baptême du Christ*, que l'étude du modèle vivant a précédé l'œuvre définitive. On commence, en effet, dès lors, à employer ce moyen devenu courant aujourd'hui et dont n'usaient pas les Primitifs. Le *mannequin*, inventé par Fra Bartolomeo della Porta, et le modèle drapé sont aussi dès lors en usage. La pensée en vient tout de suite à l'esprit devant les drapés de Verrocchio, à la fois si exacts et si factices, si détaillés et si secs. Sa force et sa faiblesse viennent de là. Tous ces moyens d'information ne lui suffisant pas, Verrocchio a encore recours au *moulage sur nature*. On lit, en effet, dans Vasari :

> Verrocchio avait l'habitude de faire des moulages d'après nature pour avoir les formes de la nature plus commodément à sa disposition et pour pouvoir les imiter; c'est ainsi qu'il avait moulé des mains, des pieds, des genoux, des jambes, des bras et des torses.



FIG. 7. — MANTEGNA : *Le Christ mort*.
(Tableau du Musée de Bréra, à Milan, vers 1500.)

Nous saisissons là sur le vif la méthode documentaire de cet art, pareille à celle qu'emploient les érudits. Elle amène chez Verrocchio, en plus de ce que nous avons dit, la finesse des extrémités. Les mains, par exemple, que l'on faisait avant lui si informes, prennent dans son œuvre, pour la première fois, une place prépondérante. Verrocchio sait réunir les deux doigts du milieu et



Phot. Alinari.

Fig. 8. — Verrocchio : *Le Baptême du Christ.*
(Tableau de l'Académie des Beaux-Arts de Florence, vers 1470.)

écarter les trois autres en éventail pour leur donner de la grâce. Il les regarde en orfèvre et les cisèle comme des bijoux. Dans sa statue de *David*, la main gauche appuyée sur la hanche est à citer comme exemple. Et nous voilà encore en face de cette constatation que la peinture doit à l'apport d'un sculpteur les progrès de sa technique. Nous la retrouverons encore.

VI. — Léonard de Vinci. Le modelé. Le relief. La psychologie.

Léonard de Vinci, élève de Verrocchio, et dont la première œuvre fut une statue équestre, va conduire à son terme cette

longue évolution picturale, pendant que Botticelli, Ghirlandajo, Filippino Lippi, Cosimo Rosselli et Pinturicchio se contenteront de fixer en des œuvres harmonieuses l'acquit de leur temps. Ceux-là sont simplement des habiles en marge des grands inventeurs, comme il a été dit au début.

Après les patientes études de Paolo Ucello et les recherches acharnées de Verrocchio, il restait encore une difficulté technique à vaincre, celle du modelé. C'est Léonard de Vinci qui l'a résolue. L'auteur de la *Cène* n'a donc pas, comme d'autres plus tard, révolutionné l'art florentin : il en a seulement précipité le mouvement. Voyant clairement le but à atteindre, il l'a montré et atteint en même temps.

Le premier soin du peintre, dit-il dans un de ses manuscrits, est de donner à la surface plane de son tableau l'apparence d'un corps en relief et détaché du plan, et celui qui en cela surpasse tous les autres mérite d'être proclamé le plus grand. Cet art, qui est le dernier mot de notre travail, consiste dans le jeu des ombres et des lumières, c'est-à-dire dans le clair-obscur. Aussi celui qui évite de mettre des ombres rend son œuvre méprisable aux bons esprits, pour la faveur du vulgaire ignorant qui ne cherche en peinture que le brillant du coloris et dédaigne la beauté et merveille du relief.

Voilà formulée, un siècle et demi avant Rembrandt, toute la science du clair-obscur. Et l'on peut en voir la réalisation dans la *Vierge aux rochers* du Louvre et dans la fameuse *Cène* de Milan (fig. 9 et 10).

En matière de dessin, les quattrocentistes n'avaient perfectionné que les contours et le tracé linéaire. Chez eux, l'ombre, étroite, longe les lignes sans déterminer de valeurs différentes, et le relief fait défaut. L'apport du Vinci a consisté à modeler à l'aide d'ombre et de lumière.

Peinte aux environs de l'an 1495, la *Cène* de Léonard de Vinci n'est donc pas seulement un des chefs-d'œuvre de l'art pictural, elle est aussi et surtout une date et une conquête. Dans l'histoire de la peinture, il n'est pas un tableau qui la surpasse en importance. C'est elle, en effet, qui ferme la période archaïque et ouvre la Renaissance. Après elle, il n'y aura plus de primitifs, mais seulement des modernes. Elle est le dernier effort des Quattrocentistes pour atteindre à la perfection.

Exécutée à fresque et à l'huile, d'après un procédé nouveau inventé par son auteur, dans le réfectoire du couvent dominicain de Sainte-Marie des Grâces à Milan, la *Cène* de Léonard de Vinci était dès sa naissance condamnée à mort. Aussi, en 1560, était-elle déjà *rovinata tutta*, au dire de Vasari, au lieu que la *Crucifixion* de Montorfano, peinte sur le mur en face, la même année, d'après le procédé classique, c'est-à-dire à l'eau, est encore, après quatre siècles, admirablement conservée.

Comme si ce n'était pas assez de l'expérience désastreuse du procédé employé, elle a eu depuis toutes sortes de malheurs que Stendhal a contés. En 1652, les Dominicains coupent les jambes du Christ et des deux apôtres voisins pour agrandir la porte, et ils clouent au sommet l'écusson de l'empereur régnant. En 1726, un certain Bellotti, qui prétendait avoir un secret pour raviver les couleurs, la repeint. En 1770, un autre du nom de Mazzo, pour la nettoyer, la racle avec un fer de cheminée. En 1796, les dragons de la République font du réfectoire une écurie et s'amusent à lancer des briques à la tête des apôtres en manière de plaisanterie. Enfin, suprême malheur, elle a été restaurée au milieu du XIXe siècle. On peut donc dire que si soixante ans après elle tombait en ruines, aujourd'hui les ruines mêmes ont péri. J'ai sous les yeux une photographie directe : on n'y voit plus que l'ombre de ce qui fut. Les copies anciennes, peintes ou gravées, par exemple celle du Louvre que nous reproduisons, deviennent par suite le meilleur document pour l'étudier.



FIG. 9. — LÉONARD DE VINCI : *La Vierge aux Rochers.*
(Tableau du Louvre, vers 1480.)

Gœthe le premier a fixé l'exégèse de la fresque du Vinci, et l'on n'a pas varié depuis dans son interprétation. Le moment choisi par le peintre est celui où le Maître vient de dire aux douze convives : *En vérité, je vous le dis, l'un de vous me trahira.* Le Christ, douloureux, les yeux baissés comme pour ne pas atteindre du regard celui qu'il accuse, étend les mains, du geste d'un homme qui vient de parler et qui maintenant se tait. C'est un moment de silence effrayant. Aussitôt, comme une étincelle électrique, la parole redoutable passe sur les douze visages, y faisant naître des sentiments variés, en rapport avec le caractère de chaque personnage. A gauche : Jean, au cœur tendre, est paralysé par la douleur; Pierre, irritable, s'informe auprès de lui de qui cela peut être, et son couteau dit assez qu'il le punirait sur l'heure comme plus tard il punira Malchus; Judas, inquiet, se ramasse sur lui-même avec un air de bête traquée, prêt à nier; André, loyal, lève les bras, étonné, et ne peut y croire; Jacques le Mineur, plus perspicace, avertit Pierre qu'il a deviné; et Barthélemy, tout d'une pièce, se lève pour voir et entendre encore. A droite, Jacques le Majeur, bilieux, se recule saisi d'horreur; Thomas, le plus vif des douze, a quitté sa place et demande anxieux : « Est-ce moi que tu soupçonnes? » Philippe, au noble caractère, montre sa poitrine et proteste quant à lui de sa fidélité; Matthieu répète la nouvelle à ses deux voisins, et ceux-ci, Thaddée et Simon, vieillards calmes aux gestes lents, laissent voir, l'un de l'effroi, l'autre du dégoût.

Le problème que le Vinci s'était posé est donc celui-ci : Douze hommes du peuple, qui, sous l'empire de Jésus, ont tout quitté pour le suivre, apprennent tout d'un coup qu'un traître s'est glissé parmi eux. Quelle sera leur attitude quand celui qu'ils aiment aura prononcé la parole accusatrice? On vient de voir comment il l'a réalisé.

La Cène contenait pour les artistes contemporains une autre leçon que celle du modelé, et celle-là visait la psychologie du sujet.

Deux défauts étaient alors communs chez les peintres florentins. D'une part, on multipliait, sous prétexte de pittoresque, les personnages accessoires, inutiles, étrangers même à l'action; de l'autre, on juxtaposait symétriquement les acteurs, et leurs physionomies, ou indifférentes ou identiques, n'exprimaient qu'un état constant sans rapport avec la circonstance présente. Léonard, après avoir affirmé la nécessité de s'en tenir aux seuls protagonistes, enseigne ici à Ghirlandajo, à Botticelli, à Pérugin, qui l'oubliaient, que le dessin doit, reconstituant le désordre de la foule, traduire un moment psychologique du drame et saisir chaque personnage dans une attitude révélatrice qui soit comme un cri involontaire. Il suffit de regarder la *Cène* du Pérugin au *Cenacolo di Foligno* de Florence pour voir combien la leçon du grand Léonard était nécessaire. Monotonie, dispersion des personnages, manque de signification, tels sont les défauts de l'œuvre de Pérugin. Pour faire un tableau, il ne suffit pas de juxtaposer des acteurs, il faut que chacun d'eux ait sa vie propre et participe à la vie commune. Voyez l'œuvre du Vinci : tous vibrent à l'unisson, d'un bout de la table à l'autre, au son d'une même parole.

La composition en est admirable. Les apôtres forment quatre groupes de trois, mais l'artiste a eu soin de les unir. Le geste de Jacques le Mineur relie les deux groupes de gauche, et le mouvement de Matthieu fond ensemble les deux groupes de droite. Au milieu, le Christ est seul comme il le sera bientôt quand tous l'auront abandonné. Et Léonard a mis là tout l'art de son époque au point de vue de la perspective. Cette fresque prolonge le réfectoire et semble le continuer. « Quand on entre, dit G. Séailles, on croit voir au fond cette table mise avec ces douze hommes. Les poutres du plafond et les lignes de la salle s'enfoncent dans la muraille. »

Partagé entre le perfectionnement matériel de la technique et l'art lui-même dont il avait pourtant plus que tout autre le souci, à la fois ingénieur et savant, féru de mécanique et de sciences exactes, Léonard de Vinci, au génie de qui rien n'a échappé, n'a pas réalisé l'œuvre définitive. Ce sera le fait de Raphaël.

VII. — Raphael. Le dessin en profondeur. La beauté. Synthèse finale.

Tout le xve siècle, on le voit, a été employé à résoudre des cas particuliers de peinture. Plus préoccupés de technique que d'art, les peintres de cette période ont abordé, parce qu'il le fallait, toutes les difficultés du métier, et ils les ont résolues. Mais ces conquêtes isolées n'auraient servi de rien si on ne les avait jamais fait concourir à la réalisation d'une œuvre valant par elle-même. Ce ne sont là que travaux d'approche et études préparatoires; ce n'est pas là le but qui demeure l'œuvre d'art où on les retrouvera. Un maître était nécessaire pour synthétiser tous les efforts individuels et réaliser l'œuvre globale rêvée. Tel a été le rôle de Raphaël. Il est le réalisateur suprême. Son art est le couronnement victorieux de l'art des Quattrocentistes et la synthèse de leurs efforts.

Raphaël sait la perspective comme Ucello et l'anatomie comme Verrocchio; il dessine d'après nature à la façon de Pisanello et il modèle aussi bien que le Vinci. Giotto lui a appris les lois de la composition et Masaccio celles du style. Léonard lui a enseigné la psychologie et Michel-Ange lui a révélé la beauté des formes héroïques et jusqu'où peut aller la science du dessin. Il a le savoir de tous ses devanciers, et il sait aussi des choses qu'ils ignorent, que personne ne lui a apprises, et qu'il tient de son seul génie. Conscient d'être l'aboutissant de l'art de son temps, il va donc le réaliser au total dans une œuvre où chacun se reconnaîtra. Pour cela, il délaisse les menus travaux, les tableaux de chevalet peints à l'huile, où ses maîtres enfermaient leurs recherches limitées, et il revient à la pratique héroïque de la fresque. Car il n'est pas simplement un technicien et un habile comme les peintres dont il a suivi les leçons. C'est un compositeur de grande envergure, un ordonnateur de vastes ensembles. Il est de la race de Giotto, et l'âme de Masaccio revit en lui. Encore jeune homme, le voilà donc qui rêve de réaliser ce qu'on a tenté vainement avant lui, et d'ajouter à tous ces efforts coordonnés le sceau de la beauté. En 1509, cette réalisation a lieu: Raphaël peint au Vatican la *Dispute du Saint Sacrement*. Il n'a que vingt-six ans, l'âge de Masaccio mourant (fig. 11).

La *Dispute du Saint Sacrement* est la première fresque exécutée par Raphaël au Vatican. Comment ce jeune homme, qui jusque-là ne s'était exercé à peindre que des portraits, des Madones et des tableaux de dévotion (assez modestes tous, sauf trois : l'*Assomption*, le *Sposalisio* et la *Marche au Tombeau*), fut-il du premier coup capable d'ordonner un ensemble aussi vaste, avec cette maîtrise et une telle science de composition? C'est là proprement un des miracles de la peinture et qu'on ne saurait expliquer, sinon par l'exaltation fiévreuse qui dut s'emparer de lui le jour où, se sentant en pleine possession de son talent, il se vit appelé par Jules II, grâce à la recommandation de son compatriote Bramante, à la plus inespérée des fortunes. Cette offre du Pape lui permettait de se montrer sur le premier théâtre du monde et de s'y mesurer avec les plus grands. Fouetté par l'amour-propre, soutenu par cette faveur naissante qui ne devait jamais se démentir, son génie, d'un premier coup d'aile, le portait aux sommets de l'art.

La *Dispute du Saint Sacrement* n'est pas le chef-d'œuvre de Raphaël. Il acquerra plus tard une plus grande aisance dans la composition, une hauteur de style supérieure, des moyens d'expression plus intellectuels et qui devront moins au passé. Mais c'est le chef-d'œuvre de l'art chré-

tien qu'elle couronne magnifiquement.

Elle se rattache encore au XVe siècle par l'ordonnance et les effets picturaux. La composition, en demi-cercle, est empruntée au *Jugement dernier* de Fra Bartolomeo, à Santa-Maria Nuova de Florence, et elle est en germe dans la *Sainte Trinité* du Pérugin, à San-Severo de Pérouse, que Raphaël a peut-être commencée. Des rehauts d'or donnent, suivant la tradition ombrienne, du brillant à la décoration des fonds. Les personnages se découpent en silhouettes noires sur fond clair, conformément au procédé laiteux des anciens fresquistes et contrairement au parti pris des *Stanze* postérieures, où ils se détacheront lumineux sur des ombres cuivrées. Enfin, la recherche du portrait et de la physionomie individuelle apparaît encore comme dans les œuvres de la génération précédente. Voilà ce qu'on retrouve ici du passé, mais l'apport nouveau l'emporte sur la partie traditionnelle. Pour l'esprit général de son œuvre, Raphaël rompt avec ses prédécesseurs. Ceux-ci recherchaient la richesse du détail, multipliaient les personnages accessoires, amoncelaient les motifs superflus, soulignaient tout également, établissaient des fonds éclatants. Raphaël prend le contrepied de tout cela. Rien d'inutile, une mesure parfaite, la beauté et non la richesse, le secondaire sacrifié au principal, une harmonie absolue entre la forme et la pensée...... L'esthétique oubliée des anciens classiques reprenait possession de l'art. Chrétienne et baptisée, Athènes renaissait dans la Rome des Papes.



FIG. 10. — LÉONARD DE VINCI : *La Cène.*
(Fresque de Sainte-Marie des Grâces, à Milan, vers 1495.)

Au point de vue technique, ce que cette première fresque de Raphaël représente dans l'histoire de l'art, c'est la conquête de la profondeur, cette troisième dimension que les peintres enviaient aux sculpteurs; c'est, pourrait-on dire, la conquête définitive de l'espace. Tous les efforts des Quattrocentistes n'avaient tendu qu'à un seul but : dessiner en profondeur et faire mouvoir les figures sur des plans différents. Aucun d'eux n'avait pu se libérer complètement de la servitude du plan vertical sur lequel les Primitifs projetaient les formes vivantes. Même chez Léonard de Vinci et Michel-Ange, les personnages demeurent au premier plan, et derrière eux, c'est le vide, c'est-à-dire l'espace inutilisé. Ceux de Raphaël évoluent avec aisance du bord au fond de l'horizon, et de l'un à l'autre on compte les pas.

Quand Jules II put enfin apercevoir la fresque terminée, il comprit que le peintre



FIG. 11. — RAPHAEL : *La Dispute du Saint Sacrement.*
(Fresque du Vatican, 1510.)

rêvé, dont tous les autres n'étaient, depuis deux cents ans, que les obscurs ascendants et la lente élaboration, venait de paraître. Et, faisant gratter les anciennes fresques, il ordonna aux autres peintres de retourner à Florence pour faire place à Raphaël.

L'ordonnance de la *Dispute du Saint Sacrement* est des plus simples, et elle dérive des anciens *Jugements derniers* auxquels elle emprunte aussi ses principaux acteurs. Trois zones. En haut, Dieu le Père dans un fourmillement d'anges, et, lui faisant suite comme une émanation, le Christ entre la Vierge et saint Jean. Au milieu, une assemblée céleste assise sur des nuages, en demi-cercle. En bas, une foule entourant un autel surmonté d'un ostensoir. Le Christ relie la première zone à la seconde, et la colombe divine, accompagnée de quatre anges porteurs des Évangiles, sert de lien entre la seconde et la troisième. Dans l'assemblée du ciel, les acteurs sont alternativement empruntés à l'Église des nations et à l'Église des circoncis : saint Pierre et Adam, saint Paul et Abraham, saint Jean l'Évangéliste et David, saint Jacques et Moïse, saint Étienne et une sibylle, saint Laurent et Judas Macchabée. Dans l'assemblée terrestre, des Papes comme saint Grégoire, des évêques comme saint Augustin, des docteurs comme saint Thomas d'Aquin, au nombre de quarante-deux, se coudoient et conversent.

Que font-ils, tous ces saints personnages, réunis ici en un Concile épique? Ils s'entretiennent de la grande merveille, du Christ homme et Dieu, représenté à la fois au ciel et sur terre sous son double aspect d'homme et d'hostie. Il est au ciel, glorifié dans son humanité bienheureuse ;

il est sur terre, humilié sous les espèces eucharistiques. Et c'est à son sujet que les Papes théologiens proclament des dogmes, que les docteurs érudits créent l'exégèse, que les fidèles questionnent, que les évêques répondent, cependant que, en haut, sur un siège de nuées, les bienheureux regardent et comprennent.

La pensée traduite est donc celle-ci : le Christ, qui règne dans les cieux, perpétue sur la terre, par l'Eucharistie, la réalité de sa divine présence. Ce n'est pas une assemblée de docteurs en train de discuter un dogme, c'est le tableau des surnaturelles conséquences de la présence réelle. Celle-ci est l'âme de toute la composition. Comme Léonard de Vinci dans la *Cène,* Raphaël a montré ici l'action multiple d'une même pensée sur une réunion d'hommes. Cette pensée est le mystère de Jésus eucharistique, et tous en sont occupés. Foi, recherche, enthousiasme mystique, exposition doctrinale, ces quatre notes se répercutent à l'infini sur tous les visages et dans tous les cœurs, en une symphonie toute spirituelle.

Depuis Passavant, ceux qui en écrivent ne se lassent pas d'observer que le titre est inexact et qu'il ne convient pas à cette réunion pacifique, où rien ne trahit le moindre désaccord entre les acteurs. Assurément, mais le mot italien *disputa*, qui se trouve derrière le mot français, n'ajoute pas le sens de contestation à celui de discussion. On ne peut nier que tous ces saints parlent entre eux et avec feu parfois d'un sujet unique : le Christ dans le sacrement de l'autel. C'est donc un entretien, une *sainte conversation*, ainsi qu'on disait de certains tableaux de dévotion au xv[e] siècle. Qu'on adoucisse le sens du mot *dispute* en l'introduisant dans le vocabulaire théologique de l'art chrétien, et ce titre traditionnel n'aura plus rien d'anormal.

Mais je m'égare à analyser la pensée du peintre dans un article qui ne voulait être que de pure technique, sortant ainsi du cadre où je l'avais enfermé. C'est qu'ici nous nous trouvons en face d'une de ces œuvres d'art intellectuelles où le métier disparaît, mis seulement au service d'une idée. Le métier étant parfait maintenant, l'effort cessera d'être visible et nous serons tentés de ne plus voir que la pensée traduite. Celle-ci, d'ailleurs, par son seul éclat, retiendra désormais le regard, car les artistes de cette période, l'âge d'or de la Renaissance, sont de grands et sublimes poètes.

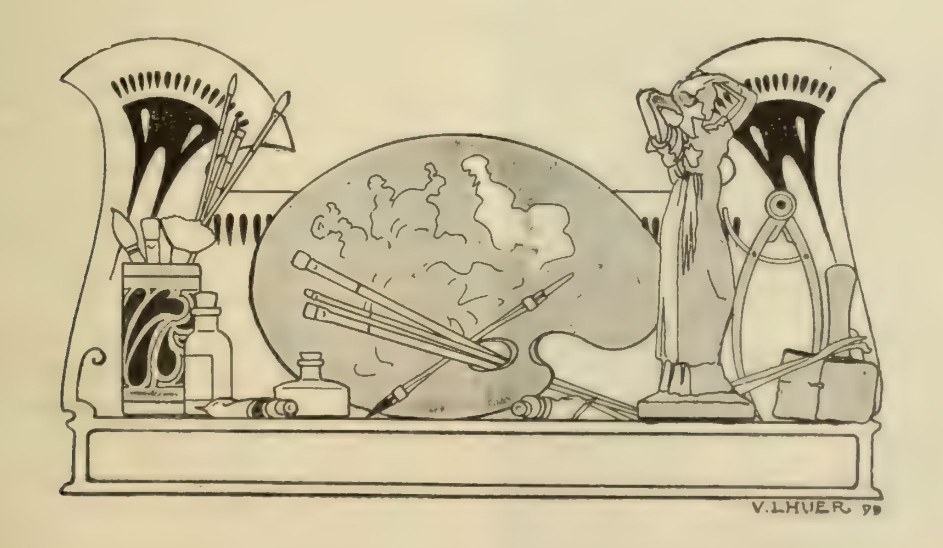
Il est une salle au Louvre qui dit au visiteur, par sa seule disposition, tout ce que j'ai essayé péniblement de montrer dans cet article : c'est la salle des Primitifs italiens, dite « Salle des Sept mètres ». Le fond en est occupé par la *Vierge aux Anges* de Cimabué et le *Saint François d'Assise recevant les stigmates* de Giotto. A droite et à gauche s'alignent sur les murs le *Couronnement de la Vierge* de Fra Angelico, le *Saint Jean-Baptiste* d'Ucello, le *Saint Thomas* de Benozzo Gozzoli, la *Vierge de la Victoire* de Mantegna, la *Vierge au « Magnificat »* de Botticelli, le *Vieillard et l'Enfant* de Ghirlandajo, la *Sainte Famille* de Pérugin..... tous les Primitifs. Tout au-dessus de la porte d'entrée, on a dressé la fresque de Raphaël, dite *fresque de la Magliana*. Le Père Éternel, dans une gloire qu'entourent des chérubins, bénit la terre qu'il vient de créer. Et ce geste devient celui de l'artiste même qui l'a tracé et paraît s'adresser aux initiateurs méritants dont il a fécondé les efforts. Nous avons là le point de départ, les étapes et le point d'arrivée.

De même que le Louvre ne tient pas tout en cette salle et qu'il faut en sortir pour voir les progrès postérieurs du génie humain, cette page d'évolution technique pourrait être continuée au delà de Raphaël. Après lui, l'art italien continuera sa marche en avant, car, éternel Protée, l'art change sans cesse et n'est jamais au bout de sa course. Le Titien, Le Tintoret et Véronèse perfectionneront le beau métier de peintre, en attendant Vélasquez,

Rubens et Rembrandt, ces prestigieux praticiens. Mais la plus étonnante des conquêtes de cette génération sera sans doute celle de Corrège. Je veux parler des raccourcis plafonnants dans la décoration des coupoles.

En 1530, Corrège achève de peindre à la coupole de la cathédrale de Parme l'*Assomption* de la Vierge. Dans une farandole échevelée, les anges tourbillonnent dans l'espace, au-dessus de nos têtes, formant une immense spirale au centre de laquelle monte la Vierge, comme aspirée par le tourbillon. Murs et coupole ont disparu. La coupole est devenue une ouverture sur l'infini. L'artiste a supprimé l'œuvre de l'architecte, transportant la scène en plein ciel, bien au delà des toits, tout au milieu des nuages. Les personnages se présentent à nous par la plante des pieds et, placés au-dessous, nous les apercevons en des raccourcis étonnants qui font voisiner leur tête avec leurs genoux. Raphaël aux Loges et Michel-Ange au plafond de la Sixtine n'avaient pas eu l'idée d'une pareille audace, suggérée pourtant, nous l'avons vu, quarante ans avant par Mantegna. L'audace est-elle louable, ou faut-il en blâmer Corrège? Il est certain qu'un sujet profane eût mieux convenu qu'une Assomption à cet exercice de perspectiviste, et il est sûr aussi que si les architectes bâtissent des coupoles, les peintres n'ont pas pour mission de les démolir à coups de pinceau. Mais une fois posées les règles de la perspective, il était fatal que les artistes fussent tentés de faire fuir les lignes à l'infini et d'en faire des applications qui sont de purs tours de force. On sait ce que le XVIIe siècle a fait dans ce genre, par exemple, avec le P. Pozzo, au plafond de *Sant'Ignacio* à Rome. Ce Jésuite est le roi des perspectivistes, et son *Apothéose de saint Ignace* est le chef-d'œuvre du genre, genre pour décors d'opéra.

Raphaël n'est donc pas le point terminus au delà duquel il n'y a rien. Il y aura après lui des peintres plus savants et plus habiles. Il n'y en aura pas de plus grand. Son œuvre n'embrasse pas tous les genres de beauté; mais elle est belle et parfaite absolument. Elle représente l'un des sommets de l'art, celui auquel avaient tendu désespérément toutes les générations des Primitifs italiens depuis Giotto, et nous pouvons bien nous y arrêter.



LES MADONES DE RAPHAËL

Pour le grand public, Raphaël est avant tout, avec Fra Angelico, un peintre de Madones. On dit *les Vierges de Raphaël* comme on dit *les Fresques de Michel-Ange*, avec une nuance d'exclusivisme. Et cependant, les peintures murales du maître urbinate valent celles du grand Florentin. La jalousie de ce dernier, la rivalité qui les sépara, en sont la preuve. Pour le venger de cette partialité dont sa mémoire pâtit, il faut dire que les Madones à elles seules suffiraient à sa gloire.



Fig. 2. — *La Vierge aux trois figures.*

Dans l'œuvre du peintre d'Urbin, le goût moderne préfère les portraits. De son vivant, c'est aux fresques vaticanes et à certains tableaux de chevalet, tels que *la Marche au Tombeau* et *la Transfiguration,* qu'alla l'admiration des hommes. Mais, en réalité, la gloire lui vient de ses Madones. C'est à cause d'elles que les femmes aiment Raphaël, et c'est elles qui le faisaient trouver *odieux* à Huysmans. Sans elles, il serait inconnu du plus grand nombre.



Fig. 1 — *La Vierge Solly.*

Les Vierges de Raphaël, authentiques, sont au nombre de 40. Douze autres lui sont aussi attribuées, mais on les regarde plutôt, ou comme des copies de tableaux disparus, ou comme des travaux d'élèves d'après peut-être un dessin du maître. Dans la liste des 40 sont comprises 10 *Saintes Familles,* 5 *Saintes Conversations* et 3 *Vierges de Majesté,* qui ne sont que des variantes de la Madone proprement dite. De l'une à l'autre, la transition est insensible. La plus célèbre d'entre elles, *la Vierge de Saint Sixte,* est une *Sainte Conversation*. Plusieurs, qui sont des *Saintes Familles,* comme *la Vierge du divin Amour*, sont universellement appelées Vierges ou Madones, sans souci du saint Joseph effacé dans l'ombre; et *la Perle* est en réalité une *Nativité :* c'est le nom que lui donne Vasari dans ses *Vite.*

La plupart ont quitté l'Italie, leur pays d'origine. Rome n'en possède plus qu'une,

et six seulement sont demeurées dans la péninsule. Vendues ou conquises, les autres sont dispersées dans tous les musées d'Europe où, plus que ses *Stanze* immortelles, elles chantent la gloire du maître.

Les 4 premières ont été exécutées à Pérouse d'après l'esthétique ombrienne de Pinturicchio et de Pérugin ; les 19 suivantes à Florence sous l'influence savante de Léonard de Vinci et de Fra Bartholomeo; les 16 dernières à Rome conformément au nouveau *Credo* classique formulé par Michel-Ange et Bramante. Les voici, par ordre, avec leur nom, leur âge, leur adresse, et quelques indications techniques. A la suite, on trouvera indiquées de la même façon les 12 Vierges douteuses ou faussement attribuées à Raphaël.

B. signifie peinture sur bois; T. toile; B. T. peinture sur bois transportée sur toile; S. C. Sainte Conversation; V. M. Vierge de Majesté; S. F. Sainte Famille. Le premier chiffre indique la hauteur, le second la largeur. Quand il n'y en a qu'un, il indique le diamètre. Il s'agit alors d'un panneau circulaire.

I. — Madones ombriennes.

1. Vers 1502. *La Vierge Solly*. Berlin, Musée. B. 0,52 × 0,38.
2. Vers 1502. *La Vierge Diotelavi*. Berlin, Musée. B. 0,69 × 0,50.
3. Vers 1502. *La Vierge entre saint Jérôme et saint François* ou *Vierge aux trois figures*. S. C. Berlin, Musée. B. 0,34 × 0,29.
4. Vers 1503. *La Vierge Conestabile* ou *Vierge au Livre*. Saint-Pétersbourg, Ermitage. B. T. 0,18.

II. — Madones florentines.

5. Vers 1505. *La Vierge Terranuova*. Berlin, Musée. B. 0,86.
6. 1505. *La Vierge et les Saints* ou *Vierge de Sant'Antonio*. V. M. New-York, Pierpont-Morgan. B.
7. 1505. *La petite Vierge Cowper*. Panshanger, lord Cowper. B. 0,61 × 0,43.
8. Vers 1505. *La Vierge du Grand Duc* ou *Vierge de Voyage*. Florence, Palais Pitti. B. 0,86 × 0,56.
9. Vers 1505. *La Vierge Tempi*. Munich, Pinacothèque. B. 0,77 × 0.53.
10. Vers 1506. *La Vierge Ansidei*. V. M. Londres, National Gallery. B. 2,74 × 1,52. Achetée 1 750000 francs.
11. Vers 1506. *La Vierge à la Prairie*. Vienne, Musée. B. 1,13 × 0,88.
12. Vers 1506. *La Vierge au Chardonneret*. Florence, Offices. B. 1,06 × 0,75.
13. Vers 1506. *La Sainte Famille au Joseph imberbe* ou *Vierge de l'Ermitage*. Saint-Pétersbourg, Ermitage. B. T. 0,74 × 0,57.
14. Vers 1507. *La Vierge d'Orléans*. Chantilly, Musée Condé. B. 0,35 × 0,29.
15. 1507. *La Belle Jardinière*. Paris, Louvre. B. 1,22 × 0,80.
16. Vers 1507. *La Sainte Famille au Palmier*. Londres, Bridgewater House. B. T. 1,02.
17. Vers 1507. *La Vierge Esterhazy*. Budapesth, Musée. B. 0,25 × 0,20.
18. 1507. *La Sainte Famille à l'Agneau*. Madrid, Prado. B. 0,29 × 0,21.
19. Vers 1508. *La Sainte Famille Canigiani*. Munich, Pinacothèque. B. 1,32 × 0,98.
20. Vers 1508. *La Vierge Colonna*. Berlin, Musée. B. T. 0,80 × 0,56.
21. Vers 1508. *La Vierge Bridgewater*. Londres, Bridgewater House. B. T. 0,77 × 0,56.
22. 1508. *La Vierge Nicolini* ou *Grande Madone Cowper*. Panshanger, lord Cowper. B. 0,68 × 0,46.
23. 1508. *La Vierge au Baldaquin*. V. M. Florence, Palais Pitti. B. 2,76 × 2,19.

III. — Madones romaines

24. Vers 1509. *La Vierge d'Albe*. Saint-Pétersbourg, Ermitage. B. T. 0,95.
25. Vers 1510. *La Vierge Aldobrandini* ou *Madone Garvagh*. Londres, National Gallery. B. 0,38 × 0,33.
26. Vers 1510. *La Vierge au Diadème* ou *Vierge au Voile*. Paris, Louvre. B. 0,68 × 0,44.
27. Vers 1511. *La Vierge de Foligno*. S. C. Rome, Vatican. B. T. 3,20 × 1,94.
28. Vers 1513. *La Vierge Mackintosh*. Londres, National Gallery. B. T. 0,76 × 0,40.
29. Vers 1513. *La Vierge au Poisson*. S. C. Madrid, Prado. B. T. 2,12 × 1,58.
30. Vers 1514. *La Vierge aux Candélabres*. Londres, National Gallery. B. 0,65.
31. Vers 1514. *La Vierge à la Fenêtre* ou

Madone dell' impannata. S. C. Florence, Palais Pitti. B. 1,55 × 1,23.

32. Vers 1515. *La Vierge à la Chaise.* Florence, Palais Pitti. B. 0,71.

33. Vers 1516. *La Vierge au Rideau.* Munich, Pinacothèque. B. 0,68 × 0,55.

34. Vers 1516. *La Vierge de saint Sixte.* S. C. Dresde, Galerie royale. T. 2,65 × 1,96.

35. 1518. *La Sainte Famille de François I*er ou *Grande Sainte Famille.* Paris, Louvre. T. 2,07 × 1,40.

36. Vers 1518. *La Perle.* S. F. Madrid, Prado. B. 1,44 × 1,10.

37. Vers 1518. *La Sainte Famille au Chêne.* Madrid, Prado. B. 1,44 × 1,10.

38. Vers 1518. *La Sainte Famille à la Rose.* Madrid, Prado. B. T. 1,03 × 0,84.

39. Vers 1518. *La petite Sainte Famille.* Paris, Louvre. B. 0,38 × 0,32.

40. Vers 1518. *La Sainte Famille du divin amour.* Naples, Musée. B. 1,39 × 1,09.

MADONES APOCRYPHES.

1. Vers 1502. *La Vierge avec l'Enfant au livre.* Pérouse, Pinacothèque. B. 0,53 × 0,41.

2. Vers 1506. *La Vierge à l'Œillet.* Lucca, comte Spada. B. 0,28 × 0,22. Il existe trois répliques à Florence, à Lutzchena et chez le comte de Pembroke.

3. Vers 1506. *La Vierge avec l'Enfant.* Londres, comte de Northbrook.

4. Vers 1510. *La Vierge avec l'Enfant dormant.* Copie d'un original disparu. Londres, duc de Westminster. Il existe trois autres copies à Saint-Pétersbourg, à Milan et à Budapesth.

5. Vers 1512. *La Sainte Famille de Lorette* ou *Vierge du Peuple.* Copie d'un tableau disparu. Paris, Louvre. B. 1,21 × 0,91. Il existe de nombreuses répliques de cette copie.

6. Vers 1517. *La Sainte Famille dell' Passegio.* Londres, Bridgewater House. 0,88 × 0,62.

Cette classification, encore qu'elle puisse se réclamer habituellement d'autorités illustres, entre autres de Crowe et Cavalcaselle, ne doit pas faire illusion au lecteur. Il y entre une part d'appréciation personnelle toujours faillible. Les Madones de Raphaël ne se présentent pas, en effet, à l'historien avec leur extrait de naissance et des papiers bien en règle. Quatre seulement sont datées : *la petite Vierge Cowper, la Belle Jardinière, la Vierge à l'Agneau* et *la Vierge Nicolini. La Madone Ansidei* porte bien, elle aussi, une date, mais elle est indéchiffrable et chacun la lit à sa façon. Enfin, l'histoire permet d'en dater exactement deux, *la Vierge dè Sant'Antonio* et *la Vierge au Baldaquin*, et l'on croit savoir l'année où fut peinte *la Sainte Famille de François I*er. Sauf celles-là, toutes les autres constituent un problème de chronologie. On en est réduit à la critique interne. Force est donc de les classer d'après les procédés ordinaires, c'est-à-dire d'après le style et la facture. Aussi l'accord entre les historiens d'art est-il loin d'être parfait. A cause de cela, on n'en a suivi aucun ici aveuglément et l'on s'est permis quelques interversions inspirées par le caractère du dessin.

Le mieux est de les cataloguer par genre d'après le thème adopté et sans trop préciser leur âge. On a alors 11 *Vierges à l'Enfant*, 11 *Madones avec l'Enfant Jésus et le petit saint Jean-Baptiste*, 10 *Saintes Familles*, 5 *Saintes Conversations* caractérisées par un groupe de saints ou de saintes entourant la Sainte Vierge, et 3 *Vierges de Majesté*, Madones d'apparat trônant sous un dais au milieu de quelques saints personnages.

Pour chacune de ces séries, il est assez facile de fixer le point de départ et le terme d'arrivée, et d'opérer un classement qui montre l'évolution de l'artiste.

La première Vierge à l'Enfant, *la Vierge Solly*, et la première Madone au petit saint Jean, *la Madone Diotelavi*, sont textuellement empruntées à des dessins de Pinturicchio. Le nez est court et la bouche petite; les yeux sont langoureux et les joues rebondies. Les formes, celles des corps comme celles de la draperie, sont pauvres, grêles ici, boursouflées là. C'est l'art italien au point où l'avait laissé Pérugin. Raphaël est encore ici un primitif qui ne sait rien de plus que les

quattrocentistes. L'aboutissant, c'est *la grande Madone Cowper* et *la Vierge au Rideau*, c'est-à-dire le dessin le plus beau qu'on puisse imaginer (fig. 1 et 11).

La première Vierge de Majesté, *la Madone de Sant' Antonio*, est conforme à la formule de Francia; la seconde (qui pourrait bien être la première), *la Madone Ansidei*, rappelle Pérugin. Toutes deux, d'ailleurs à peu près contemporaines, continuent le retable du xve siècle. Mais la troisième, *la Vierge au Baldaquin*, est une œuvre presque classique qui ouvre l'avenir. En quelques années, Raphaël a fait un pas de géant (fig. 5 et 7).

La Vierge aux trois figures, qui est la première des *Saintes Conversations*, ne se distingue en rien des compositions similaires de la fin du xve siècle. *La Vierge de Saint Sixte*, qui en est la dernière, personnifie le triomphe de la Renaissance au xvie siècle et l'art du maître à son apogée. Quatorze ans seulement les séparent qui auraient pu être un siècle. Ce sont deux arts, deux époques différentes (fig. 2 et 12).

Le peintre d'Urbin couronne donc chaque fois l'évolution italienne en parfaisant ce que ses devanciers avaient vainement esquissé. Ce qu'ils rêvaient, le voilà enfin réalisé. En ses œuvres de la fin, les vieux maîtres auraient reconnu et salué la perfection laborieusement poursuivie par eux et que leurs mains inexpertes n'avaient pu fixer sur la toile. Après les compositions pénibles des primitifs, ce dessin d'une aisance merveilleuse et comme coulé d'un seul jet devait avoir l'approbation universelle : c'était à lui que tendaient les deux siècles d'efforts qui venaient de s'écouler.

Car c'est là la caractéristique de ce divin jeune homme à la pâleur de femme sous de longs cheveux noirs, qu'il a couronné l'effort de ses prédécesseurs. Contrairement à Michel-Ange, qui, plus génial, a passé comme une bourrasque dans l'art italien, faisant oublier et mépriser tout ce qui s'était fait avant lui et donnant des exemples, qui, suivis par des incapables, devaient être désastreux, Raphaël est venu non anéantir mais conserver, non effacer mais accomplir. Refaisant en lui-même et en quelques années une évolution qui avait duré plusieurs siècles, il a commencé par s'assimiler le plus parfait et le plus pur du passé.



Fig. 3 — *La Vierge Terranuova.*

Michel-Ange avait été un furieux créateur ivre de destruction. Éternel emprunteur, Raphaël a été tour à tour Giotto, Masaccio, Pérugin, Fra Bartholomeo, avant d'être lui-même. Alors, de toutes les ressources de l'art, telles que les avaient faites deux siècles d'expériences assidues, il a formé un langage qui, malgré les réactions postérieures, demeure la forme européenne de l'imagination plastique. Son art a donc ceci de particulier, qu'il est l'expression heureuse des rêves de tout un peuple, le miroir où se reflète, en s'affinant jusqu'à



FIG. 4. — *La Vierge du Grand Duc.*

Saint Sixte et la *Vierge à la Chaise* ont été peintes : après quatre cents ans d'expérience humaine, ces deux œuvres incarnent encore aux yeux du monde l'idée de la forme parfaite.

A cette classification des Vierges de Raphaël par sujets traités, on peut superposer celle, très ingénieuse et très vraie, que suggère M. Louis Gillet, dans son très bel ouvrage sur le peintre d'Urbin. Plus que toute autre, elle fait voir quel était en somme le véritable sujet pour l'artiste : un simple problème de composition avec la Madone comme prétexte. Ce classement, on pourrait l'appeler géométrique, car il a pour base l'arabesque formée par le dessin, la géométrie des formes.

D'après cette idée, la Vierge à l'Enfant des panneaux rectangulaires correspond au problème suivant : Étant donnés deux corps, une femme et un enfant, l'une drapée, l'autre nu, trouver un contour qui, de leurs deux formes, n'en fasse qu'une. Des onze solutions trouvées, les cinq dernières sont magnifiques (fig. 4 et 6).

l'extrême perfection, tout l'art de son pays. Il a presque tout emprunté aux autres, mais ce qui n'est qu'à lui-même, c'est un sens de la beauté que personne n'avait jamais eu et que nul n'a possédé depuis à un si haut degré. Et c'est ce qui lui assure une place éternelle au tout premier rang, encore qu'il soit inférieur à d'autres pour certaines parties de son art. Michel-Ange le surpasse comme dessinateur et Titien comme coloriste ; mais il a pour lui, à un degré éminent, en plus d'une science de composition incomparable, ce que les hommes rechercheront toujours davantage dans l'art, la beauté. Voici quatre cents ans que la *Madone de*

L'introduction du petit saint Jean-Baptiste amène un autre problème de géométrie et un autre arrangement, la pyramide. Il s'agit alors d'établir un triangle dont la tête de la Vierge forme le sommet et les deux enfants la base. Cette recherche de la composition pyramidale est très sensible dans la *Belle Jardinière* et la *Vierge au Chardonneret.* (1) On la retrouve dans

(1) *La Belle Jardinière* a déjà été reproduite dans l'article *Vierges et Madones,* paru précédemment.

les *Saintes Familles,* par exemple dans la *Sainte Famille Canigiani*, où elle confine à l'exagération (fig. 8).

Les panneaux circulaires sont au nombre de six. Dans le plus ancien, la *Madone Conestabile*, la Vierge se détache en buste au milieu d'un cercle à moitié vide et il n'y a aucun rapport de lignes entre la figure dessinée et le cadre. Mais bientôt Raphaël, en véritable artiste, se pose le problème de la composition circulaire, et après trois essais infructueux il le résout superbement en deux chefs-d'œuvre, la *Vierge aux Candélabres* et la *Vierge à la Chaise.* Là, l'accord est parfait entre la forme même du tableau et le dessin. Ce cadre rond appelle ces lignes en spirale, et cette composition concentrique réclame une surface arrondie (fig. 3 et 10).

Le problème change avec les *Vierges de Majesté* et les *Saintes Conversations*. Les deux courbes combinées, la pyramide et la circonférence, font place à l'ovale, aux échelons, aux cercles accouplés en forme de 8. Enfin, cette grammaire de l'art épuisée, Raphaël aborde l'arabesque libre et peint la *Madone de saint Sixte.* Celle-ci est à toute cette géométrie artistique ce que le vers libre est à la prosodie (fig. 7, 9 et 12).

Les *Saintes Familles,* elles, relèvent du tableau ordinaire et se rattachent au type de la *Nativité* (fig. 13).

La *Vierge à la Chaise* et la *Vierge de saint Sixte* sont les plus populaires des Madones de Raphaël. La première est la divinisation d'une race : nous ne pouvons voir une paysanne romaine assise tenant son fils entre ses bras sans penser à elle. La seconde est celle où l'on peut le mieux saisir le travail d'idéalisation chez Raphaël, car lui-même a pris soin de nous conserver l'image de la femme dont elle est le portrait transfiguré. Placez, à côté l'une de l'autre, la *Femme voilée* de Florence et la *Madone* de Dresde : vous verrez que c'est la même personne, mais dépouillée dans la Madone de toute scorie et comme sublimée par cet extraordinaire créateur de beauté.



Fig. 5. — *La Vierge Ansidei.*

Toutes deux appartiennent à la catégorie des Vierges romaines, que caractérisent la splendeur des formes et la hauteur du style. Les Madones florentines sont simplement humaines, et c'est leur charme. On y retrouve la *Mère aimable* de nos litanies. Dans les Vierges romaines, le sujet est exalté et prend la majesté d'une vision épique. Marie est devenue une reine céleste, la *Reine des Saints* de ces mêmes invocations. Mais il y a aussi dans le type lui-même de la Vierge une substitution de personne qui correspond chez Raphaël à un changement dans son idéal féminin. La Vierge florentine, c'est la jeune fille de Florence, gracile et frêle; la Madone romaine, c'est la jeune femme de Rome, mûrie par le soleil italien. L'une est blonde, l'autre est brune. Aux grâces jeunes de la première, Raphaël a fait succéder les opulences de la seconde. Et après avoir chanté une certaine beauté florentine qui avait séduit son imagination de jeune homme, c'est bien la beauté romaine qu'il chantera vers la fin, sous le couvert de la Madone. Et toujours ce qu'il représentera dans la Vierge, c'est la femme. Ennoblie par la hauteur du style, celle-ci ainsi comprise sera une Mère admirable, parée de toutes les vertus domestiques, mais la chair chez elle tiendra trop de place pour qu'on y reconnaisse la Mère de Dieu, encore moins la Vierge. Et ainsi se pose la question de savoir si cet art est chrétien. Huysmans le nie; Müntz et Louis Gillet l'affirment.

Fig. 6. — *La Vierge Colonna.*

Jamais, ni dans la période florentine ni dans la période romaine, Raphaël ne s'est proposé d'être édifiant. La Vierge n'est pour lui que la plus belle des femmes et l'Enfant Jésus que le mieux fait des petits garçons. On est d'accord sur ce point.

La nudité héroïque du petit Jésus, traité comme un Bacchus enfant, indique assez, au moins pour nous, où allaient ses préoccupations. La *Vierge de Sant' Antonio* est la seule où il ait consenti à l'habiller. On doit supposer que, travaillant pour

les Antonines, le peintre, partisan de ces petites académies olympiennes, aura dû reculer devant les observations effarouchées des religieuses.

Ce parti pris de dévêtir l'Enfant Jésus, pour en tirer un morceau de bravoure, est un des points sur lequel les artistes, depuis Raphaël et à l'exemple d'Ingres, se montrent le plus intraitables; et cependant l'art lui-même, dont ils se réclament, se dresse ici contre eux pour les condamner. Le principal, en effet, est de garder à une œuvre son caractère : le sentiment qui doit s'en dégager n'est pas chose libre laissée au bon plaisir de l'artiste. Qu'un tableau profane peuplé d'amours présente de ces sortes de nudités enfantines, on ne saurait y contredire, mais les introduire dans une peinture d'église inspirée par le plus supraterrestre des sujets, c'est transporter dans une composition religieuse un élément, un esprit, un cachet profanes, qui, par cela seul qu'ils sont étrangers, en violent l'économie essentielle.



Fig. 7. — *La Vierge au Baldaquin.*

Il y a quelques années, Bouguereau exposa au Salon une toile représentant Vénus et les nymphes cajolant l'Amour. L'impression de candeur et d'innocence qui s'en dégageait etait telle que le sujet n'avait plus rien de païen. Cet Amour était le frère du petit Jésus d'Ingres dans la *Vierge du Vœu de Louis XIII;* ces nymphes, les sœurs des angelots de Raphaël; et Vénus elle-même aurait pu être une Ève d'avant le péché. Pour montrer l'erreur du peintre, un critique se contenta de rédiger la légende suivante : *Vénus fait le catéchisme à l'Amour pour le préparer à sa Première Communion.* En bonne logique, si l'on peut se plaindre qu'un tableau profane donne une impression pieuse, il doit être également condamnable qu'un tableau religieux donne une impression profane. Le principe d'art à invoquer est le même dans les deux cas. L'exemple de Flandrin peignant à Saint-Germain-des-Prés un Enfant Jésus tout emmailloté de langes est à méditer. Que vaut en face de cette exquise pureté de sentiment la saveur d'une nudité héroïque? Ce n'est pas que je donne son art austère

comme l'art chrétien absolu. Et certainement, au-dessous de ces figures droites et sévères, il faudrait, pour que l'harmonie existât, non la tourbe un peu mondaine des fidèles, mais une double rangée de moines. C'est de l'art monacal, et donc plutôt une branche spéciale de l'art chrétien. Mais celui-ci, même adouci, ne doit pas se départir de cette réserve absolue que lui commande la nature même du sujet à traiter. C'est l'art lui-même qui le veut, dès là qu'il est au service du christianisme, lequel est à base de chasteté. A défaut des autres raisons, les artistes devraient au moins accepter celle-là.

Raphaël ne l'a jamais acceptée ni comprise. Son *bambino* des Antonines est d'allure inélégante; la mauvaise humeur de l'artiste peut seule expliquer pareille anomalie dans une œuvre où, comme toujours, la grâce domine. On a vu plus haut quelles étaient chez lui les préoccupations d'ordre technique qui primaient tout, et on vient de voir quelle place énorme tient la femme dans la réalisation de ce type supraterrestre. Simple prétexte pour chanter en des rythmes variés l'enfance et la maternité, les Madones de Raphaël relèvent donc très peu de l'art religieux. Huysmans, qui les avait en horreur, les regardait même comme la source de ce virus païen qui a infecté tout l'art chrétien pendant plusieurs siècles. Il écrit dans la préface du *Pérugin* de l'abbé Broussolle :

Pour ne prendre que ses œuvres du Louvre, nous sommes en face de Madones et de saints qui n'en sont pas; ce sont des Apollon et des Aphrodite: ses toiles sont tout ce que l'on voudra, sauf de l'art catholique et mystique; et après lui, ce fut son élève, l'odieux Raphaël, qui, avec ses matrones douceâtres et ses nourrices purement humaines, nous conduisit par une longue filière et de lentes transitions aux épouvantables niaiseries des marchands de saintetés de la rue Saint-Sulpice et de la rue Madame.



FIG. 8. — *La Vierge Aldobrandini.*

On peut les défendre, on les défend, en disant que, pour Raphaël comme pour Phidias, la beauté humaine suffit par sa perfection à suggérer le sentiment de l'éternel et du divin. Sans doute, dit-on, la Vierge de Raphaël a perdu tous les attributs de la nature céleste. Le nimbe qui la distingue se réduit à un simple fil fait d'un cheveu qui semble du même or que la chevelure, et souvent ce vestige lui-même s'évanouit. Mais avec quel art délicat il évite en ce tendre sujet toute allusion aux choses physiques! L'allaitement, c'est-à-dire une nourrice, qui, la gorge découverte, presse de ses doigts le globe fécond de son sein, ce thème si cher aux artistes moins attiques du Nord, n'existe pas chez Raphaël. Il l'a écarté comme trop nature et parce qu'il mêlait à une idée auguste une idée trop crue de fonction. Ah! que les Madones flamandes, avec leurs berceaux, leurs linges, leurs

bassins, leurs intérieurs de ménage, sentent le tripotage quand on les compare aux idéales Vierges du peintre d'Urbin! Lui, c'est à force de tact et de pudeur qu'il a su mettre dans ses Madones tout ce qu'une figure humaine peut exprimer d'idéal.

C'est très juste. Mais, en somme, que veut-on dire? Ceci, si je ne me trompe. Raphaël a cru que de faire la Vierge belle, pure et modeste, suffirait, et qu'elle serait ainsi suffisamment la Mère de Dieu. Or, cela ne suffit pas. Cela est insuffisant parce qu'il y a autre chose que ne nous disent pas ces formes parfaites et qu'il faudrait qu'elles nous disent. Les maîtres actuels, comme Hébert, qui ont voulu peindre à nouveau la Vierge-Mère, l'ont si bien compris, qu'ils ont cherché à faire une œuvre de sentiment plutôt qu'une œuvre plastique.

En cherchant tant soit peu dans les écrivains préoccupés de sincérité, il serait facile de recueillir la preuve que ces Vierges parlent surtout aux sens et que leur valeur chrétienne se réduit à peu de chose. Je citerai seulement deux passages, l'un de George Sand, l'autre de Taine, tous deux relatifs à la *Vierge à la Chaise :*

Une belle femme et deux beaux enfants, voilà ce que Raphaël a voulu faire, sans s'inquiéter à l'avance de la majesté du sujet et du prestige du symbole. (G. Sand.)

C'est une belle sultane circassienne ou grecque; sur sa tête est une sorte de turban, et des étoffes orientales rayées de vives couleurs, bordées de franges d'or, tombent autour d'elle; elle se courbe sur son enfant avec un beau geste d'animal sauvage, et ses yeux clairs, sans pensée, regardent librement en face. Raphaël est devenu païen et ne songe plus qu'à la beauté de la vie corporelle et à l'embellissement de la forme humaine. (Taine.)

Burckardt semble l'avouer dans un passage du *Cicérone :*

De la sorte, Raphaël, sauf une seule exception, la Madone de saint Sixte, a toujours représenté dans la Vierge la femme, laissant aux spectateurs à apprécier s'ils reconnaissaient ou non en elle la Mère de Dieu, la Reine des anges, la Souveraine des cieux entourée de tout l'éclat de la gloire mystique. Raphaël est aussi peu symbolique que possible; son art ne vit pas de pensées en dehors des formes.

La seule où l'on sente un souffle reli-



Fig. 9. — *La Vierge de Foligno.*

gieux est la *Vierge de Saint sixte*. Encore faut-il faire abstraction de la sainte Barbe qui introduit dans le tableau un élément mondain. Celui-ci est naturellement regardé par les raphaëlistes comme un contraste voulu. Charles Blanc, dans sa *Grammaire des arts du dessin*, le dit assez ingénument :

Les deux figures agenouillées du pape saint Sixte et de sainte Barbe font encore éclater par leur caractère terrestre et celle-ci par une désinvolture un peu mondaine (qu'on ne s'expliquerait pas du reste sans l'intention de produire un contraste) l'expression vraiment divine de la Vierge et de son Enfant (fig. 12).



Fig. 10. — *La Vierge à la Chaise.*

Les Madones de Raphaël sont si belles qu'elles se feront toujours pardonner de n'être pas plus religieuses. Mais ceci est un point qu'il faudrait concéder. En ces jeunes mères d'une beauté toute terrestre, on hésitera toujours à reconnaître la Mère de Dieu, et, devant elles, il sera toujours permis de regretter les irréelles créations d'un Fra Angelico, infiniment plus chargées d'émotion religieuse.

N'ayant vu que les 4 Madones du Louvre et celle de Rome, je ne peux parler peinture à propos des Vierges de Raphaël. Cette question, d'ailleurs, ne se pose guère, à ce qu'il me semble. C'est à peine si quelques-unes, comme la *Vierge de Saint Sixte*, sont de la main du maître. La plupart ont été peintes par ses élèves et il en a fourni seulement le dessin. La *Vierge au Baldaquin*, laissée en route par l'artiste, fut achevée en 1697 et agrandie pour faire pendant à un autre tableau. La *Sainte Famille Canigiani*, par contre, est tronquée et ne possède plus le chœur d'anges qui la surmontait primitivement. La *Vierge Esterhazy* n'est qu'ébauchée. La *Vierge au Chardonneret* fut mise en pièces en 1547 par le tremblement de terre : on en recueillit les morceaux sous les ruines du palais de Nasi, et quelque artiste la reconstitua. La *Vierge au Joseph imberbe* a été tellement repeinte à diverses reprises qu'elle est de tout le monde sauf de Raphaël. Dix ont été entoilées, c'est-à-dire que la peinture a été transportée du bois sur la toile. Toutes ont subi des restaurations. Celles-ci ont parfois introduit des éléments nouveaux. Ainsi la rose qui a donné son nom à la *Sainte Famille à la Rose* est une addition moderne. Si on ajoute à cela que les 5 premières, appartenant à la période ingénue de l'artiste, n'ont aucun intérêt pictural, on verra à quoi se réduit la question peinture.

M. Louis Gillet, qui les a vues, a donc pu écrire : *Presque aucune d'entre elles n'est l'ouvrage du peintre..... Peu de Raphaëls sont plus célèbres que la « Vierge au Poisson » et la « Perle ». Ils sont navrants. Comme œuvres d'art, ils ne comptent plus; ils ont esthétiquement la valeur de copies* (fig. 14).



FIG. 11. — *La Vierge au Rideau.*



Fig. 12. — *La Vierge de saint Sixte.*

Ils n'ont même pas cette valeur-là. Car, qui dit copie dit original. Et ici, l'original *peint* n'a jamais existé. L'original est une maquette, un dessin. La *peinture* est un travail d'élève. Et celle-ci a toujours été, dans le cours des siècles, remise à



Fig. 13. — *La Sainte Famille de François Ier*



Fig. 14. — *La Perle.*

Après avoir vu le merveilleux portrait de Balthazar Castiglione, orgueil de notre Louvre, que Rubens et Rembrandt ont copié et dont les gris veloutés, les noirs soyeux et les neutres fins arrachaient des cris d'admiration au révolutionnaire Courbet soudain converti, on ne peut que pleurer que Raphaël ait ainsi renoncé à l'exécution de ses cartons. Mais c'était alors une tradition de la peinture, et qui remontait à Giotto.

Les Madones de Raphaël sont donc à étudier comme des modèles de composition seulement. Tout leur charme vient du rythme des lignes et de l'arabesque du dessin. L'auteur est un pur dessinateur. Aussi une bonne reproduction suffit-elle pour les étudier. Aujourd'hui, des éditions de luxe permettent cette étude directe, indispensable pour les œuvres d'art. L'Allemagne en possède une depuis longtemps. En France, il n'en existe une que depuis quelques mois seulement. Publiée en 1909 par la maison Hachette, celle-ci reproduit toute l'œuvre de Raphaël en 275 reproductions, suivies d'un catalogue raisonné. Les 47 Madones du maître y sont disséminées. C'est d'après cet album surtout que cet article a été fait, après qu'on a eu utilisé les meilleurs travaux parus, entre autres ceux de Gruyer, de Müntz, de Pératé et de Louis Gillet.

neuf par quelque restaurateur. Tous les grands travaux de Raphaël en sont là (1).

Ainsi, les peintures des *Stanze,* déjà *bousillées* par Sébastien del Piombo, au dire de Titien indigné, en 1546, étaient *presque invisibles* au dire de Gœthe déçu, en 1787. Or, on les voit fort bien aujourd'hui. La couleur de Raphaël est donc un mythe. Et voilà pourquoi, de toute son œuvre, nous préférons aujourd'hui les portraits, où l'on peut retrouver, parce qu'ils sont de sa main, son faire pictural.

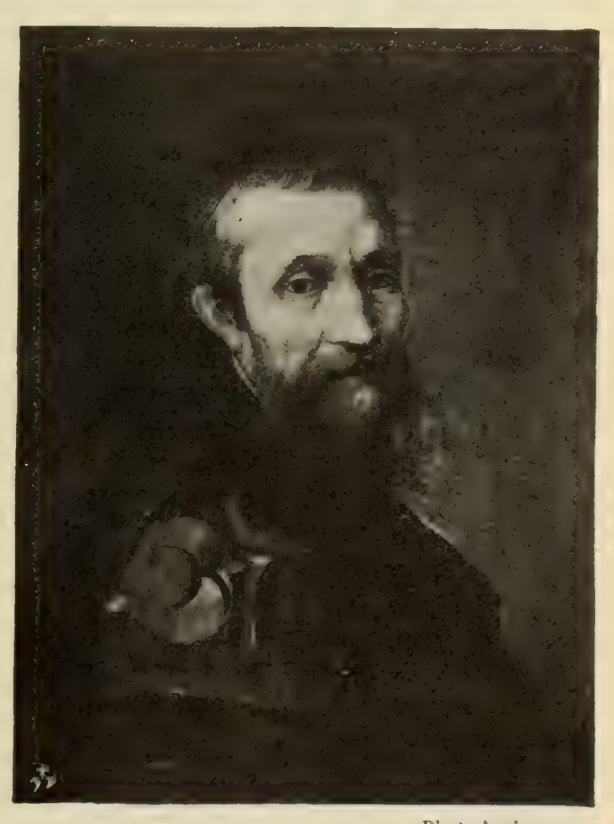
(1) La maquette de la *Vierge d'Albe* est à la sacristie de Saint-Jean de Latran, à Rome, et celle de la *Vierge Tempi,* au musée Fabre, de Montpellier.

MICHEL-ANGE, PEINTRE DE LA SIXTINE

En mars ou avril 1508, Jules II, réconcilié avec Michel-Ange qu'il avait fait revenir de Bologne, le chargeait de peindre la voûte de la chapelle Sixtine. Au sculpteur irrité qu'on eût, après huit mois de travaux, abandonné son projet de *tombeau* pour entreprendre la reconstruction de Saint-Pierre d'après les plans de Bramante, le Pape offrait ce travail de peinture comme compensation. Dans une lettre à Fattuci, l'artiste nous apprend lui-même comment il en fut chargé :

« Dès mon retour, écrit-il, le pape Jules ne me permit pas encore d'exécuter son tombeau, mais me força de peindre la voûte de Sixte, et il fut convenu qu'il me payerait pour cela 3 000 ducats. D'après le premier projet, je devais exécuter les douze apôtres dans les lunettes et remplir le reste avec les ornements d'usage. En abordant le travail, il m'a semblé toutefois, et je le dis aussitôt au Pape, que cela ne serait jamais qu'une bien pauvre chose. Il me demanda pourquoi et je lui répondis : Parce que les apôtres étaient bien pauvres, eux aussi. Alors il me donna une commande nouvelle : je devais faire ce qu'il me plaisait, et il me le payerait en conséquence. » (1)

D'après les premiers historiographes de Michel-Ange, ses élèves, cette commande n'aurait pas été un acte spontané du Pape. Elle aurait été précédée d'une véritable intrigue ayant pour but de discréditer le grand artiste en l'acculant à un échec et de faire éclater la supériorité de Raphaël, qui, cette année-là même, commençait les peintures des *Stanze*. Voici la version de Condivi, dans sa *Vita di Michel Angelo :*



Phot. Anderson.

PORTRAIT DE MICHEL-ANGE PAR VENUSTI
(Musée du Capitole, Rome.)

« Bramante et d'autres rivaux mirent dans la tête du Pape qu'il devait faire peindre à Michel-Ange la voûte de la chapelle du pape Sixte IV, en lui laissant espérer qu'il ferait là merveilles. Ils lui rendirent ce service par méchanceté, pour détourner le Pape des travaux de sculpture et parce qu'ils tenaient pour sûr que Michel-Ange, ou bien n'accepterait pas et

(1) La meilleure source de renseignements sur Michel-Ange, ce sont encore ses propres écrits, c'est-à-dire ses *lettres* et ses *poésies*, publiées plusieurs fois et récemment encore par Carl Frey. C'est pour y avoir puisé que la critique moderne aboutit à des conclusions un peu différentes de celles sur lesquelles on vivait depuis quatre siècles, se confiant trop en quatre écrits contemporains de l'artiste, mais qui relèvent plutôt du panégyrique : *Vite degli architetti, pittori e scultori*, par Vasari ; *Vita di Michel Angelo*, par Condivi ; *Quatre entretiens sur la peinture*, par François de Hollande ; *Mémoires* de Benvenuto Cellini.

se brouillerait avec le Pape, ou bien accepterait et serait très inférieur à Raphaël d'Urbin; car ils estimaient que l'art véritable de Michel-Ange était la sculpture, ce qui est vrai. Michel-Ange, qui, jusque-là, n'avait pas travaillé en couleurs et qui savait combien il est difficile de peindre une voûte, chercha par tous les moyens à se dégager, en proposant Raphaël à sa place, et en donnant pour excuse que ce n'était pas son art et qu'il n'y réussirait pas. Il alla si loin dans ses refus que le Pape se fâcha presque. Alors, quand il vit l'obstination du Pape, il se résolut enfin à l'œuvre. »

Vasari, dans ses *Vite*, fait un récit analogue:

« Ceux-ci (Bramante et les autres envieux), dit-il, voulaient ainsi le réduire au désespoir, en lui enlevant ses travaux de sculpture qui l'immortalisaient pour le contraindre à entreprendre un genre de peinture où il devait se montrer inférieur à Raphaël, puisqu'il n'avait pas eu encore l'occasion de le pratiquer; et, en supposant qu'il réussît contre leur attente, ils espéraient irriter facilement le Pape contre lui, détruire son crédit, enfin s'en débarrasser de manière ou d'autre. Michel-Ange eut beau alléguer son ignorance de la fresque et de la pratique des couleurs, Jules II fut inflexible, et l'artiste, voyant qu'il ne pouvait plus résister sans exciter la colère du Pape, dont le caractère était extrêmement violent, résolut d'obéir. »

La suite de l'histoire veut qu'on ait fait venir de Florence quelques peintres ayant l'expérience pratique de la fresque pour exécuter sur les murs les cartons de Michel-Ange. C'étaient Francesco Granacci, Giuliano Bugiardini, Jacopo di Sandro, Indaco Vecchio, Agnolo di Donnino et Aristotele da San-Gallo. Et Bramante fut chargé de construire les échafaudages. Le 10 mai 1508, Michel-Ange se mit à l'œuvre. Mais il était dit qu'il ne pourrait rien faire que seul. Comme en 1505, pour le *tombeau*, il voulut bientôt tout faire par lui-même. Il commença par déclarer l'échafaudage de Bramante détestable et en refit un nouveau à sa façon :

« Jules II, dit Vasari, répondit, en présence de Bramante, qu'il permettait à Michel-Ange d'agir à sa fantaisie. Il se tira aussitôt avec habileté de ces constructions au moyen de contrefiches isolées des murs par des procédés à lui, procédés qui furent dorénavant employés, et par Bramante lui-même. »

Quant aux fresquistes venus de Florence, il les prit en grippe, se brouilla avec eux et finalement les mit à la porte. Alors, s'enfermant seul dans la Sixtine, seul avec quelques manœuvres comme Giovanni Michi, il entreprit cette surhumaine décoration de voûte, qui l'occupa quatre années, où l'on compte jusqu'à 346 figures grandeur nature, et qui est, dit Vasari, « la plus belle fresque de l'art florentin ».

La partie anecdotique de toute cette histoire se réduit à deux élémeuts :

1° L'idée de faire décorer la Sixtine par Michel-Ange fut suggérée au Pape par les ennemis du grand artiste ;

2° Michel-Ange, qui ignorait la technique de la fresque, fut acculé malgré lui à ce travail, mais, par un véritable prodige qui montre bien le génie de cet homme, il en sortit victorieux, au point d'éclipser Raphaël lui-même.

Le premier point est aujourd'hui reconnu faux. Nous savons maintenant par plusieurs documents que le projet de décorer la Sixtine remonte à l'année 1506, que l'initiative en revient à Giuliano da San-Gallo, ami de Michel-Ange, enfin que Bramante, loin de l'appuyer, le combattit de toutes ses forces. Une lettre, entre autres, de Pietro Rosselli à Michel-Ange, datée de mai 1506, le dit expressément.

Par contre, le second point est encore accepté de tout le monde. Les deux principaux à citer, M. Lafenestre et M. Müntz, après avoir ruiné la légende relative à Bramante, parlent de cette ignorance de Michel-Ange en matière de peinture comme d'un fait certain. Dans son *Michel-Ange*

parû en 1907, M. Marcel Reymond seul s'est élevé contre cette assertion. Voici exactement ce qu'il en dit :

« J'ai peine à accepter en leur entier les termes de ce récit. J'y vois comme une coquetterie des biographes et du maître lui-même qui exagèrent son ignorance de la peinture et les difficultés de l'œuvre qu'on semble lui imposer et par laquelle néanmoins il a surpassé tous ses rivaux. Tout au moins, je ne doute pas que si Jules II s'adresse à Michel-Ange pour peindre sa chapelle particulière, c'est parce qu'il le juge plus que tout autre capable de l'ordonner, belle, sublime, conforme à ses propres pensées ; c'est parce qu'il sait qu'il était non seulement un grand sculpteur, mais un grand peintre. Le carton de la « Guerre de Pise » avait fait de Michel-Ange l'égal de Léonard de Vinci..... Si Jules II s'adressa à lui pour peindre la voûte colossale de la Sixtine, c'est parce qu'il savait ce dont il était capable ; et si la Sixtine est la plus



VOUTE DE LA CHAPELLE SIXTINE

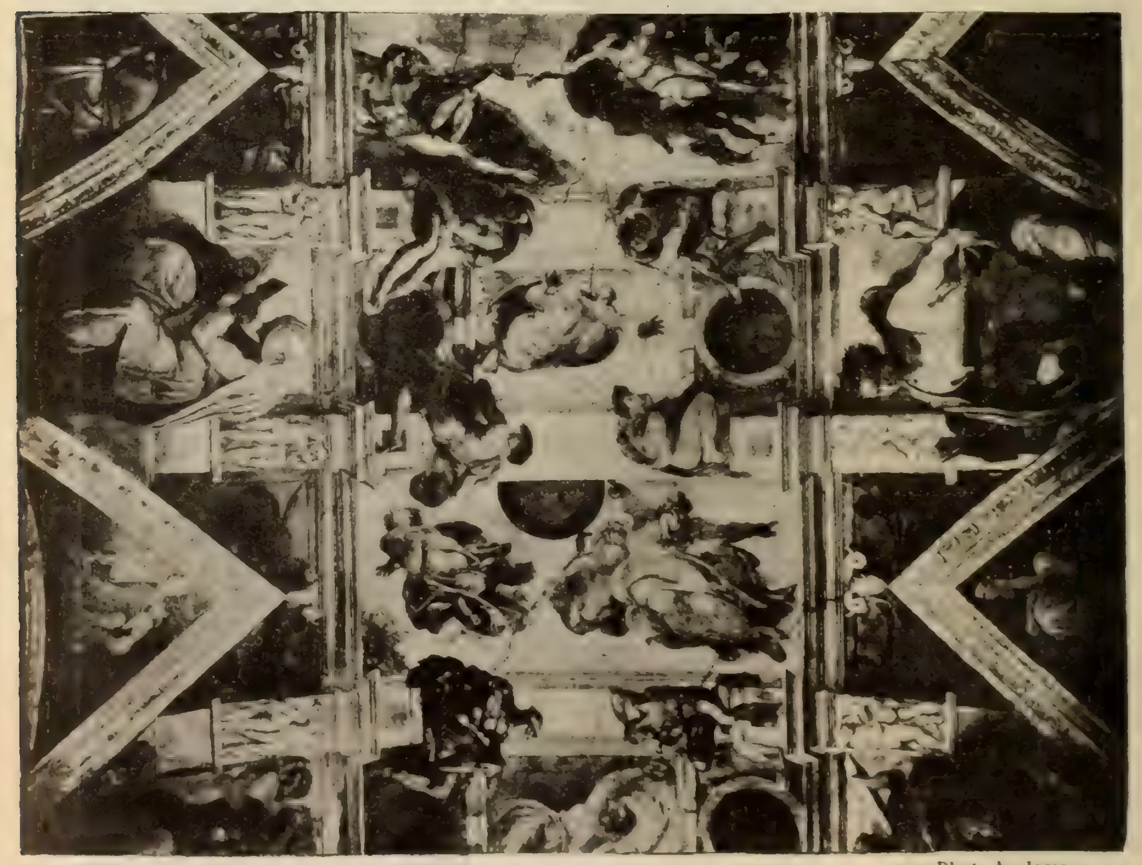
belle fresque de l'art florentin, c'est bien parce que Michel-Ange avait admirablement appris l'art de peindre, c'est parce qu'il avait reçu les leçons de Ghirlandajo. »

Il ne me semble pas qu'on ait tenu compte de cette nouvelle interprétation. Depuis, trois livres ont paru : le *Michel-Ange* de Romain Rolland, la *Vie de Michel-Ange,* du même, suivie d'un choix de ses *Poésies,* enfin le luxueux *Michel-Ange* anonyme de la maison Hachette, qui reproduit toute l'œuvre du maître en 169 reproductions, avec catalogue raisonné, instrument de travail indispensable pour une étude de ce genre. Dans tous, je retrouve cette phrase, conforme aux anciens récits de Vasari et de Condivi :

« Au sculpteur qui ne savait rien de la technique de la fresque, le Pape ordonnait de peindre la voûte de la Sixtine. »

Est-ce bien vrai? Est-il bien vrai que Michel-Ange ne fût aucunement préparé à ce nouveau genre de travail? Est-il bien vrai qu'il ignorât tout de la peinture? Et faut-il regarder son entreprise comme une gageure, sa réussite comme un miracle de la peinture? Je crois que l'on pourrait, à ne parcourir seulement que les différentes biographies de Michel-Ange, et donc sans aller bien loin, trouver la preuve du contraire et corroborer la façon de voir un peu nouvelle de M. Marcel Reymond en la développant. C'est ce que nous allons essayer de faire. Ce nous sera, d'ailleurs, une occasion d'analyser, en feuilletant l'album publié par Hachette, le génie très particulier de Michel-Ange, et de refaire, d'après le second livre de M. Romain Rolland, livre émouvant que gâte une préface antichrétienne, sa psychologie.

Encore enfant, Michel-Ange, nous dit-



Phot. Anderson.

VOUTE DE LA CHAPELLE SIXTINE (FRAGMENT)



Phot. Anderson.

CHAPELLE SIXTINE — CRÉATION DU SOLEIL, DE LA LUNE ET DES PLANTES

on, se montra si passionné de dessin que son père, après l'avoir cruellement frappé parce qu'il ne pouvait comprendre que le fils d'un podestat se fît artiste, consentit enfin à lui laisser suivre sa vocation. Le 1er avril 1488, le petit Buonarroti, qui était dans sa quatorzième année, entrait à l'atelier de Ghirlandajo, peintre fresquiste de Florence. C'est donc une éducation de peintre qu'il reçut tout d'abord, et son premier maître est regardé comme le plus grand peintre de fresques de son temps.

A cette époque, le procédé héroïque de la fresque ne jouissait plus à Florence de la même vogue qu'auparavant. Les artistes délaissaient les grandes décorations murales, d'un faire trop large à leur sens, pour des tableaux de petite dimension, plus appliqués, et la peinture à l'huile se substituait à la peinture à l'eau. Verrocchio, Pollaiuolo, Botticelli, Pérugin, Léonard de Vinci étaient les chefs de cette nouvelle école qui se donnait pour but de reproduire la nature avec une précision de plus en plus grande. Un seul maintenait encore les anciennes traditions italiennes et continuait l'art très décoratif de Masaccio, de Filippo Lippi, de Benozzo Gozzoli : c'était Ghirlandajo, le professeur du jeune Michel-Ange.

Au moment où l'apprenti peintre entra dans son atelier, le maître travaillait depuis deux ans aux fresques de Sainte-Marie-Nouvelle, son chef-d'œuvre. Que ses élèves l'aient aidé en ce travail, Michel-Ange comme les autres, cela ne fait aucun doute, car c'était de commune pratique. Nous le savons même positivement, et, en effet, Vasari raconte qu'un jour, en l'absence de Ghirlandajo, Michel-Ange s'amusa à dessiner l'échafaudage, les gale-

rics de bois et ses camarades d'atelier.

Le contrat d'apprentissage signé en 1488 stipulait que le jeune homme resterait trois ans chez son maître. En fait, il le quitta au bout d'un an pour entrer chez le sculpteur Bertoldo, ancien élève de Donatello. A en croire Condivi, il se serait brouillé avec Ghirlandajo, que ses premiers essais, véritables succès, auraient rendu jaloux. Comme toute la suite proteste contre cette assertion, il vaut mieux croire simplement que Michel-Ange venait de découvrir sa vocation de sculpteur. Mais ces premiers succès de peintre sont tout de même à noter.

Bien que transfuge, Michel-Ange n'abandonna pas pour cela la peinture. De nouveaux récits nous le montrent étudiant les anciens peintres italiens et mettant tous ses soins à en faire des copies. De ce zèle, d'ailleurs, il nous reste encore des témoignages. Le Louvre possède de ses dessins d'après les fresques de Giotto à *Santa Croce*, et le cabinet des estampes de Munich, d'autres d'après les fresques de Masaccio, à *Santa Maria del Carmine*, qui datent de cette époque. C'est en copiant l'une de ces dernières qu'il reçut, paraît-il, du brutal Torrigiano, son compagnon d'atelier chez Bertoldo, le coup de poing qui lui défigura à jamais le visage.



Phot. Anderson.

CHAPELLE SIXTINE — CRÉATION DE L'HOMME

Cet atelier de sculpture était, d'ailleurs, très mêlé, et les peintres y coudoyaient les sculpteurs. Nous y voyons, en effet, Lorenzo di Credi, dont les peintures sont si nombreuses qu'il n'est guère de collection publique en Europe qui n'en possède une; Giuliano Bugiardini, qui viendra plus tard, à titre de fresquiste, pour aider



Phot. Anderson.

CHAPELLE SIXTINE — LE SACRIFICE

Michel-Ange à exécuter la voûte de la Sixtine, et Niccolo Soggio. Et voilà qui serait fait pour nous surprendre si nous ne savions qu'à cette époque bienheureuse de l'art, la délimitation des différents arts plastiques, considérés comme des spécialités, n'existait pas encore. Ce qu'on cultivait alors, c'étaient les arts du dessin, et le dessin était à la base. La méthode avait pour résultat de former des artistes complets, aptes à toutes les besognes. Les exemples abondent de cette universalité. En 1334, Giotto, que ses fresques d'Assise viennent de rendre célèbre entre tous les peintres, est nommé architecte de la ville de Florence et s'attaque aux bas-reliefs du campanile. C'est le même artiste, Verrocchio, qui entreprend la statue équestre du *Colleone*, fondu en bronze à Venise, et qui peint le *Baptême du Christ*, actuellement à Florence. Et toute sa vie, il tient boutique d'orfèvrerie. Lorenzo di Credi n'est connu que par ses tableaux, mais c'était aussi un sculpteur excellent, car Verrocchio, en mourant, lui confia le soin d'achever toutes ses statues dans ses ateliers de Venise et de Florence. Et n'est-ce pas Léonard de Vinci qui, dans un mémoire à Ludovic le More, où il lui offre ses services en énumérant ce qu'il sait faire, s'exprime ainsi dans un dixième numéro : « Je puis égaler n'importe qui en architecture, et en construisant des monuments privés ou publics, et en conduisant l'eau d'un endroit à un autre. Je puis exécuter de la sculpture en marbre, bronze, terre cuite. En peinture, je puis faire ce que fait un autre, quel qu'il puisse être. » On pourrait continuer indéfiniment à feuilleter simplement des monographies d'artistes du XVe siècle.

Quatorze ans se passent. En 1503-1504 — Michel-Ange a alors vingt-neuf ans, et son *David* colossal, en marbre, venant après sa *Pietà*, a fait de lui le premier sculpteur de son temps, — le gonfalonier Soderini décide de faire décorer la salle du Conseil, au palais de la Seigneurie. Il faut là deux immenses fresques rappelant deux hauts faits militaires de la république florentine : la bataille de Cascina, épisode de la guerre de Pise, en 1364, et

la bataille d'Anghiari, livrée aux Milanais en 1440. A qui s'adresse Soderini? A Léonard de Vinci et à Michel-Ange. On ne dit pas que celui-ci ait fait de diffficultés.

La commande de Léonard de Vinci remonte à 1503, celle de Michel-Ange date de 1504. On ne peut donc parler de concours. Mais, qu'on le voulût ou non, les deux œuvres devaient réunir comme dans un tournoi les deux plus célèbres champions de l'art italien : le vieux Léonard, alors âgé de cinquante-deux ans, chef incontesté de toute l'école, et le jeune Michel-Ange, qui, bien que n'ayant encore produit que quelques œuvres, s'annonçait déjà comme le porte-drapeau autour duquel allait se rallier la génération nouvelle.



Phot. Anderson.

CHAPELLE SIXTINE — LA SYBILLE ÉRYTHRÉE

Le thème offert était un tableau de bataille. C'était le même sujet sous deux aspects différents. Léonard de Vinci, chargé de la bataille d'Anghiari, peignit un combat de cavalerie; Michel-Ange, dans la bataille de Cascina, choisit le moment où les soldats sont surpris au bain par l'ennemi. En 1506, tout était abandonné. Léonard de Vinci ayant voulu expérimenter un nouvel enduit à l'huile de son invention, sa peinture ne tint pas et, découragé, il l'abandonna. Quant au carton de Michel-Ange, il ne fut jamais exécuté pour des raisons que nous ignorons, mais qui furent indépendantes de la volonté de son auteur. Pour prouver cependant la justesse de son choix et montrer le résultat obtenu, Soderini fit exposer les deux œuvres.

« Le carton de Michel-Ange, écrit Benvenuto Cellini dans ses *Mémoires*, fut placé dans le palais des Médicis; celui de Léonard dans la salle du Pape; aussi longtemps qu'ils y restèrent, ils furent l'école du monde. »

Raphaël entre autres les copia. Tout le public artiste de Florence se passionna, et chacun des deux *Salons* eut ses tenants, plus nombreux autour du plus jeune. Entre eux, du reste, rien de commun.

Dans l'œuvre de Léonard, tous les personnages étaient vêtus; dans celle de Michel-Ange, ils étaient nus. Chez le Vinci, les passions les plus vives animaient le visage des combattants ; le carton de Buonarroti était volontairement inexpressif. Le premier avait représenté quatre cavaliers se disputant un drapeau et cherché à traduire la fureur de la lutte : fureur des chevaux qui se mordent au poitrail, fureur des hommes dont les épées s'entrechoquent. Le second, délaissant l'idée même de bataille, avait figuré des baigneurs sortant précipitamment de l'eau



Phot. Anderson.

CHAPELLE SIXTINE — LA SYBILLE DE DELPHES : FRAGMENT

ou revêtant à la hâte leurs armures pour faire face à l'ennemi. D'un côté, la passion; de l'autre, la beauté. Le xve siècle finissant et la Renaissance brusquement apparue se heurtaient dans un duel à mort. Il fallait choisir entre l'esthétique révolutionnaire et l'art traditionnel. C'étaient, en somme, les destinées mêmes de l'art italien qui se jouaient dans cette lutte, et les contemporains ne s'y trompèrent pas,

qui célébrèrent à l'envi la composition du jeune Florentin comme l'évangile de l'art nouveau. Toute l'esthétique nouvelle tenait en ce dessin que Vasari appelle l'*extrémité de l'art*.

Le temps, grand niveleur, a tout détruit. Comme celle de Léonard de Vinci, l'œuvre de Michel-Ange a péri, et nous ne connaissons l'une comme l'autre que par des gravures partielles et des études fragmentaires, qui, jointes à la description de Vasari, ne peuvent qu'aviver nos regrets. Il en reste cependant qu'à vingt-neuf ans Michel-Ange s'attaquait à une œuvre qui devait révolutionner la peinture de son temps.

On ne s'imagine pas le fougueux artiste, dont le ciseau impatient faisait voler les éclats de marbre, et dont le pinceau réclamait de larges surfaces à décorer, peignant avec patience un tableau de chevalet, tout comme un tranquille Hollandais. Michel-Ange a cependant fait de ces sortes d'ouvrages menus qu'il méprisait. Le musée des Offices, à Florence, possède de lui une *Sainte Famille* qu'il peignit aux environs de 1503, donc bien avant la commande de la Sixtine, pour un certain Angelo Doni. C'est la plus ancienne toile que l'on connaisse de Michel-Ange, mais ce n'est pas la seule. Sans citer la *Léda*, qui, exécutée en 1529, ne prouve rien, on a au moins *la Mise au tombeau*, peinte dans les dernières années du XVe siècle, et deux *Vierges* reconnues récemment comme des œuvres de jeunesse du grand artiste. Ce sculpteur faisait donc de la peinture à ses heures.

Après cela, que vient faire l'anecdote de Vasari et de Condivi citée au début? Sa fausseté saute aux yeux.

En vérité, si Jules II s'adressa à Michel-Ange pour peindre la voûte de la Sixtine, c'est parce qu'il l'en savait capable, c'est parce que le jeune artiste pouvait aussi bien peindre que sculpter, c'est parce que le carton de la *Guerre de Pise* avait fait de lui l'égal de Léonard de Vinci. Et si la voûte de la Sixtine se trouve être « la plus belle fresque de l'art florentin », c'est parce que son auteur, artiste complet comme tous ses congénères, après avoir été à l'école de Ghirlandajo, n'avait jamais renoncé complètement à la peinture.

Et puis, il faut bien le dire : une peinture exécutée *a fresco* n'avait pas de quoi effrayer un dessinateur de ce temps. Quand on parle de peinture murale, il faut bien chasser de son esprit tout ce que l'art pictural, usant du procédé à l'huile, suppose, surtout depuis les Hollandais, de technique sa-



Phot. Steinmann.

CHAPELLE SIXTINE — LE PROPHÈTE JÉRÉMIE

vante, de science ouvrière et d'habileté manuelle. Une fresque, c'est un dessin colorié, un carton rehaussé de couleur, mais ce n'est pas de la peinture. De cette peinture-là, tout au moins, peut-on dire ce que Ingres disait à tort de toute, à savoir que le dessin en est les 9/10. Quand le dessin était fait et qu'on en avait arrêté d'une façon générale la coloration, la fresque était aux 9/10 terminée. Il n'y avait plus qu'à calquer le dessin sur le mur humide à l'aide d'un poncif et à le colorier rapidement avant que l'enduit ne séchât. Tout dessinateur, et Michel-Ange l'était plus que personne, en était capable.



Phot. Anderson.
CHAPELLE SIXTINE — LE PROPHÈTE ÉZÉCHIEL

Pareillement, faut-il croire que l'artiste ait accepté l'entreprise à son corps défendant et qu'il y ait été acculé de force malgré de suppliants refus ? Là encore, l'étrangeté de l'historiette en cours frappe quand on y réfléchit. On serait plus près de la vérité en affirmant, avec M. Marcel Reymond, que Michel-Ange n'eut aucune hésitation à accepter une pareille tâche, et qu'il s'y livra avec le plus grand enthousiasme.

Je sais que plusieurs passages de ses écrits semblent confirmer la version des premiers historiographes. Il écrit, par exemple, à son père, le 27 janvier 1509, donc sept mois après le commencement des travaux :

« Je suis encore tout troublé, parce qu'il y a déjà un an que je n'ai pas reçu un gros de ce Pape; je ne lui demande rien, parce que mon travail n'avance pas assez pour me paraître mériter une rémunération. Cela tient à la difficulté du travail et à ce que ce n'est point là ma profession ; je perds donc mon temps sans utilité. Dieu m'assiste ! »

Le jour même où il les commença, il écrivait : « Aujourd'hui, 10 mai 1508, moi, Michel-Ange, sculpteur, j'ai commencé les peintures de la chapelle. » Dans la lettre à Fatucci, citée au début, on aura remarqué l'expression *me força de peindre*. Enfin, dans une de ses poésies, il y revient et déclare qu'il n'est pas peintre : *io non essendo pittore*.

Mais, en bonne critique, qu'est-ce que cela veut dire? Que Michel-Ange, porté par goût aux travaux de sculpture, regrettait toujours le projet du *Tombeau* abandonné, et ne regardait la peinture que comme un pis aller. A cet homme qui rêvait de marbres vivants plus beaux que ceux des temples antiques, on offrait une voûte à décorer. Alors, ses regrets s'exhalent en plaintes où se mêle un peu de coquetterie. Et c'est tout. Ses biographes ont inventé le reste.

D'ailleurs, la peinture ainsi comprise était faite pour lui plaire. Il trouvait, en effet, en elle le seul procédé assez rapide pour réaliser ses rêves colossaux. Son imagination titanesque, inlassable de créer, ne pouvait que gémir des lenteurs de la sculpture. Dans le temps qu'il mettait à tailler une statue, n'était-il pas capable

d'en créer cent avec son pinceau? Ce statuaire fiévreux devait donc aimer de peindre, depuis la commande de Soderini. Et, sans doute, vit-il dans l'offre du Pape une occasion favorable de créer rapidement, et sans se heurter aux obstacles d'une matière rebelle, tout le monde de formes dont son cerveau était lourd.

En fait, il n'a pas fait d'œuvre qui ait plus convenu à son tempérament. C'est même la seule qu'il ait menée à bonne fin, la seule entière et parachevée qui nous reste de lui. Tous ses projets de sculpture, ceux qui lui tenaient le plus à cœur, ont abouti à un lamentable échec. Le tombeau de Jules II réalisé n'est que la caricature de celui qu'il avait projeté, et le *Moïse* y apparaît dépaysé. La chapelle des Médicis n'a qu'un lointain rapport avec ce qu'il avait rêvé. Quant à la façade de San-Lorenzo, dont il voulait faire *le miroir de l'architecture et de la sculpture italiennes,* ainsi qu'il l'écrit à Buoninsegni en juillet 1517, il y peina inutilement deux années, extrayant des carrières toute une montagne de marbre. Qu'en reste-t-il? Une statue, le *Christ* de la Minerve.



Phot. Anderson.

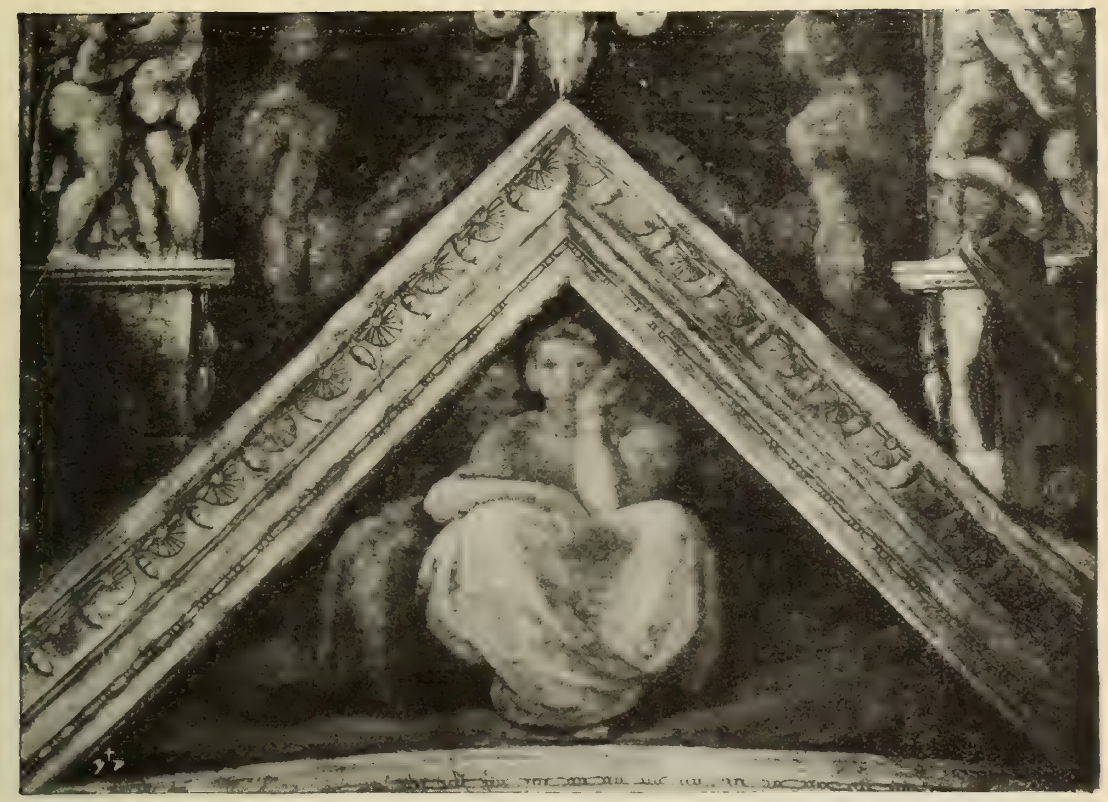
CHAPELLE SIXTINE — IGNUDUS

Dans cette série de projets grandioses avortés qu'est sa vie, la voûte de la Sixtine apparaît donc unique. Là, ce qu'il a voulu faire, il l'a fait. De toute son œuvre, c'est ce que je préfère.

Mais est-ce bien là un art de peintre? Non. En peignant cette voûte, Michel-Ange a fait œuvre de sculpteur, et la Sixtine se trouve être un recueil de statues. Il était si essentiellement statuaire qu'il concevait toujours en sculpteur, même quand il peignait. Aussi, point de vastes ensembles savamment ordonnés comme chez Raphaël, mais de sublimes morceaux, des figures individuelles incomparables, devant lesquelles toutes les autres pâlissent, même celles de Raphaël. Qu'est-ce, au fait, que les 7 Prophètes, les 5 Sibylles, les 20 *Ignudi,* les 36 Ancêtres du Christ, les 58 enfants cariatides et les 24 figures nues des écoinçons? Des statues peintes. Au milieu de ce décor prodigieux, mêlé à une architecture simulée, qui tient surtout de l'ornementation en relief, les neuf compositions centrales consacrées aux premiers chapitres de la Genèse, et celles des quatre angles apparaissent elles-mêmes comme des panneaux sculptés réduits à quelques figures, parfois même à une seule. Au milieu, trois seulement, le *Déluge, Noé* et le *Sacrifice;* deux aux angles, le *Serpent d'airain* et *Holopherne,* affectent l'allure du tableau.

Ce n'est pas que les qualités décoratives manquent à cette composition. Elles y sont au contraire très remarquables, comme le fait remarquer Charles Blanc, dans son *Histoire des peintres :*

« On est habitué généralement à regarder Michel-Ange comme un dessinateur qui



Phot. Anderson.

CHAPELLE SIXTINE — JESSÉ, FIGURES DÉCORATIVES, CARIATIDES

n'a fait de la peinture qu'avec du dessin; cependant, quand on regarde la voûte de la Sixtine, on s'aperçoit, au premier coup d'œil, que ce vaste ensemble est plein d'harmonie, que la distribution du clair et de l'obscur y a été faite comme elle aurait pu l'être par un excellent coloriste. Les médaillons, peints en bronze, entre les grandes figures assises, donnent une tache sombre qui alterne avec les taches claires formées par les enfants peints en marbre. La couleur de chair ressort à merveille sur ces deux valeurs. A cette alternance symétrique de vigueurs bronzées et de clairs marmoréens s'ajoute naturellement la variété des couleurs employées dans les neuf compositions: le bleu nuancé des ciels, les dégradations du vert dans les paysages, le ton glauque des eaux et le ton brun du limon de la terre. Ce n'est pas tout. Pour plus d'harmonie, des figures, placées deux à deux dans les tympans des arcs aigus de la voûte, rappellent la couleur de bronze des médaillons, et des bucranes placés au sommet des mêmes arcs rappellent la couleur du marbre, tandis que des festons de fruits et de feuillage tenus par quelques-unes des figures assises sur les piédestaux rappellent à leur tour les verdures de la création et celles de l'Eden. Enfin, l'œil est conduit progressivement des petites cariatides d'enfants aux figures plus grandes imitant le bronze, de celles-ci aux personnages plus grands encore qui sont assis sur les piédestaux simulés, et de ceux-ci aux images colossales des Prophètes et des Sibylles. Ainsi, la répétition, l'alternance, la symétrie, la progression, la consonance, tous ces éléments de l'art décoratif sont combinés, balancés, mis en œuvre par Michel-Ange, vingt ans avant Corrège et tout aussi bien qu'ils auraient pu l'être par Corrège lui-même. »

Rien n'est plus juste, mais si cette décoration a d'autres qualités que celles du

dessin, il n'en reste pas moins vrai que son caractère est éminemment sculptural et qu'on y sent partout le statuaire. L'ornementation plane, particulière aux peintres, y est délibérément remplacée par un système nouveau, tout en saillie, et la figure humaine y joue tous les rôles, même celui de la simple ornementation dans les espaces vides. L'ancien élève de Ghirlandajo et le concurrent de Léonard de Vinci s'éloigne ici de ses devanciers.

Ces deux noms expliquent cependant beaucoup de choses dans l'œuvre peinte du grand sculpteur florentin. Il a peint la Sixtine dans la manière de Ghirlandajo, c'est-à-dire avec cet art sobre qui ne retient que l'essentiel en négligeant les détails inutiles et qui cherche les grands effets d'ensemble à l'aide de teintes simples en évitant les éclats distrayants du coloris. Il l'a peinte aussi dans son esprit, esprit viril et esprit chaste, dégagé de toute sensualité. Car c'est là une chose singulière que dans cette page où l'on ne voit guère que des nudités il n'y a pas trace de volupté. Enfin, il l'a peinte en se souvenant de son rival d'un jour, de Léonard. Dans la *Bataille d'Anghiari*, il y avait des figures pleines d'angoisse ou de fureur qui contrastaient singulièrement avec les académies inexpressives de la *Guerre de Pise*. Sans doute, au voisinage de l'ardente mêlée du Vinci, trouva-t-il sa composition très froide et bien peu vivante. S'il changea brusquement de manière, et si, sans écouter ses admirateurs, il se montra tout à coup dans la Sixtine un maître si violent et si expressif, on ne saurait mieux l'expliquer que par l'influence du vieux peintre florentin. Le vent de tempête qui souffle à travers toute cette voûte, convulsant le visage des *ignudi*, animant les prophètes, éveillant les Sibylles, est un souffle de Léonard. Mieux instruit, le génial révolutionnaire avait compris qu'il devait continuer son aîné.

Mais s'il renonça à l'insensibilité sereine que lui avait apprise l'art antique pour aborder un art plus passionné, révélé par le Vinci, il n'en continua pas moins de considérer comme l'objet unique de l'art la forme humaine nue. Cet homme, qui proscrivait le portrait, dédaignait de peindre un arbre. Cet artiste, foncièrement chrétien dans ses conceptions, ne voulait parler qu'une langue païenne. Une fois son vocabulaire fixé, il l'employa en idéaliste intransigeant, superposant à la nature vraie un monde olympien sorti de son cerveau, dans lequel les hommes sont des titans et les femmes des immortelles. Notre humanité terrestre n'a jamais rien produit de pareil. « Parce que la beauté de ce monde est fragile et trompeuse, je m'efforce d'atteindre à la beauté universelle. » C'est lui-même qui parle ainsi dans une de ses poésies. Les réalistes prendront plus tard le contre-pied de cette théorie.

D'un idéalisme affolant, sans rien où le regard pût se reposer un instant et comme se rafraîchir, cette page brûlante de Michel-Ange devait avoir sur l'orientation de la peinture italienne une influence décisive. Après elle, c'en sera fait de l'art élégant et subtil, voluptueux et névrosé, du *quattrocento*. D'un coup, et pareil à un ouragan, Michel-Ange a tout balayé. Désormais inattentifs à la grâce, les artistes italiens, entraînés comme dans un tourbillon, céderont au vertige de la force et de la puissance, Pendant un siècle, c'est à qui sera le plus michelangelesque. Tous l'imiteront : pas un ne le comprendra. Depuis Vasari et Perino del Vaga, jusqu'à Benvenuto Cellini et au Bernin, ils vivront tous de ses miettes, sans se douter que le maître dont ils se réclament les a condamnés d'avance, lui qui disait : « Qui va derrière les autres ne va jamais devant ; et qui ne sait pas créer de son propre fonds ne peut tirer aucun profit des ouvrages des autres. »

Poète épique de sublime envergure, adorateur de la seule beauté humaine, préoccupé de vie et de mouvement comme un lointain disciple de cette école de Pergame à travers laquelle il voyait l'anti-

quité, Michel-Ange ne pouvait avoir qu'une doctrine d'art très absolue. Nous savons qu'il méprisait la peinture à l'huile, c'est-à-dire de chevalet, *bonne pour les femmes et les paresseux,* disait-il, et que seule la grande peinture décorative *a fresco* réalisait la conception héroïque qu'il en avait. Avec de pareils concepts, la peinture flamande pouvait-elle lui plaire? Il en donna un jour cette appréciation hautaine que relate François de Hollande dans ses *Quatre entretiens sur la peinture :*

« Des chiffons, des masures, des champs très verts, ombragés d'arbres, des rivières et des ponts, ce qu'on appelle paysages, et beaucoup de petites figures par-ci, par-là, voilà la peinture flamande. Elle semblera belle aux femmes, surtout aux vieilles ou aux très jeunes, ainsi qu'aux moines, aux religieuses et à quelques nobles



Phot. Anderson.

CHAPELLE SIXTINE — DAVID ET GOLIATH

qui sont sourds à la véritable harmonie. Et elle plaira généralement à tout dévot. Mais quoique cela fasse bon effet aux yeux d'un certain nombre, en vérité il n'y a là ni raison ni art, point de proportion, point de symétrie, nul soin dans le choix, nulle grandeur. »

De ce jugement, il n'y a rien à dire, si ce n'est que Michel-Ange ne pouvait en avoir d'autre. Il n'aurait pas été ce qu'il était s'il avait pensé autrement. Il y a chez les génies de son rang des intransigeances et des absolutismes qu'il faut savoir accepter en essayant seulement de les comprendre. Et rien ne serait plus vain que d'en montrer la fausseté. Michel-Ange seul avait le droit de parler ainsi, lui qui seul pouvait se permettre de mépriser Raphaël, d'injurier le Vinci et de traiter Pérugin de *goffo.*

On achèvera de le comprendre si l'on observe que Michel-Ange, comme Raphaël, comme les Florentins, comme les maîtres de l'école romaine, n'a vu dans

l'art pictural que le côté intellectuel, c'est-à-dire le dessin et la composition. Le coloris était pour lui, pour eux, chose secondaire, et tout travail de peinture leur apparaissait d'abord comme une œuvre de l'esprit à laquelle la main collaborait humblement. De là vient que Raphaël n'a vu aucun inconvénient à confier à des élèves l'exécution de ses cartons, même pour ses Madones. Somme toute, la peinture telle que nous la comprenons depuis les Hollandais n'existait pas pour eux. Il faudra, même après les Vénitiens, attendre Rembrandt et Velasquez pour que l'exécution soit mise définitivement au même rang que la composition, le coloris et la *peinture* sur le même pied que le dessin. Il est étrange de constater qu'il se passait alors dans la sculpture un phénomène opposé. Tandis que le peintre laissait à des manœuvres le soin de peindre ses cartons et se contentait de les surveiller tout en travaillant avec eux, le sculpteur était son propre praticien et ne confiait à personne l'exécution de ses maquettes. On sait que Michel-Ange attaquait le marbre avec furie. C'est le contraire qui se passe aujourd'hui. Il faut sans doute expliquer l'indifférence des uns, le soin jaloux des autres, en matière de *peinture,* par le procédé employé, peinture à l'huile dans le Nord, fresque dans le Midi. Le premier procédé, minutieux et patient, permettant les effets les plus riches, devait amener l'habileté manuelle et mettre le métier de peintre au premier rang; le second, très expéditif et à tendances purement décoratives, laissait toute l'importance au dessin et à la composition.

Le lecteur a maintenant, je crois, une idée suffisamment exacte de Michel-Ange peintre, et sans doute est-il convaincu qu'il n'était pas simplement statuaire quand Jules II s'adressa à lui pour décorer la Sixtine.

Cette chapelle avait déjà reçu avant lui d'autres décorations. Au-dessous des terribles peintures de la voûte et écrasées par elles, courent sur les murs douze compositions montrant le parallèle de l'Ancien et du Nouveau Testament. L'une d'elles, *la Vocation des Apôtres*, est de Ghirlandajo, le premier professeur de Michel-Ange. Le vieux maître au style démodé était venu peindre en cette chapelle quelque vingt ans avant que son génial disciple y travaillât à son tour. Il n'était besoin que de regarder son œuvre placée à peine quelques mètres plus bas que les *Sibylles* pour se souvenir que le jeune Buonarroti avait fait chez lui son premier apprentissage et deviner ainsi l'exagération des premiers biographes de Michel-Ange.

Il faut donc se représenter le grand artiste comme maniant indifféremment le pinceau du fresquiste et le ciseau du sculpteur. L'universalité est un de ses caractères, et il le partage avec tous les Italiens de la Renaissance. Léon X ne s'adressa-t-il pas à lui, en 1516, donc quatre ans après cette peinture, pour dresser les plans de la façade de San-Lorenzo à Florence? Il était donc architecte! Il le prouvera bien plus tard, quand, succédant à Raphaël dans la construction de Saint-Pierre, il établira la maquette de la coupole, et qu'il rêvera, après avoir bâti le Capitole, de transformer les Thermes de Dioclétien en une église, Sainte-Marie des Anges. Il était aussi poète, non seulement au sens métaphorique du mot, mais au vrai, et c'est avec un volume de sonnets qu'il se présente à la postérité, tout comme de Hérédia.

Sculpteur, peintre, architecte, poète, quel homme! Géant d'une autre race que la nôtre, il nous apparaît comme l'un de ces héros démesurés de l'antiquité qui entraient de plain-pied dans l'Olympe des dieux.

Un dieu? Hélas! ce ne fut qu'un homme et un pauvre homme. Le portrait de demi-dieu peint par Vasari en collaboration avec Condivi, retouché par Benvenuto Cellini et verni plus tard par Charles

Blanc, manque évidemment de ressemblance. Ses écrits, son histoire elle-même, un peu méditée, évoquent une tout autre physionomie, moins héroïque, certes, mais infiniment plus douloureuse. Ce fut, à ce qu'il semble, quand on a lu M. Romain Rolland, un homme pitoyable, de volonté débile, au cœur malade, un peu fou, harcelé par un génie tyrannique et qui, par suite, souffrit atrocement toute sa vie. Rongé de névralgies, épuisé par une insomnie perpétuelle, vieux à quarante-deux ans, il vivait dans une fureur de travail continu, soutenu par ses nerfs, entreprenant mille ouvrages, tous plus colossaux, qu'il savait d'avance ne pouvoir mener à bonne fin. Le pessimisme le minait. Il se défiait de tout et de tous, même de ses amis. Sujet à des terreurs paniques, il s'enfuit au loin chaque fois qu'il croit sa vie menacée. Toujours seul, et faisant par sa tristesse de neurasthénique le vide autour de lui, il fut haï des autres artistes et le leur rendit. Indécis en tout, même en art, il hésite toujours entre deux projets, et se dégoûte de l'œuvre commencée pour s'enthousiasmer d'une nouvelle. Faible et sans caractère, enclin à la courtisanerie quand il commence d'ordonner un sujet, il supporte toutes les avanies, ne se révolte un instant que pour céder ensuite, et consent même à travailler pour les meurtriers de ses amis florentins, qu'il renie. Il sacrifie tout, même sa dignité, pour sauver son rêve d'art. Torturé d'amour, il ne fut pas aimé, et ne put jamais s'endormir dans l'affection d'un autre; cette détresse du cœur lui arrache des cris déchirants, les plus beaux de ses vers. A la fin seulement, l'amitié respectueuse de Vittoria Colonna traverse, comme une idylle, sa vie trépidante et le rassérène un instant; mais c'est le moment aussi de ces passions étranges pour de beaux jeunes gens, affections chastes quand même, encore que troubles et morbides. Et rien ne lui est un sujet de joie, pas même son travail, qu'il accomplit en forçat. Il en est ainsi jusqu'au bout, jusqu'à ce qu'il abdique enfin, vaincu, pleurant une vie inutilement sacrifiée à l'idole de l'Art, déçu de voir tous ses rêves irréalisés. Il est alors entouré par de nombreux élèves d'un culte passionné qui va jusqu'à l'idolâtrie, et les princes le traitent comme leur égal. Mais il est trop tard, et il meurt à quatre-vingt-neuf ans, appelant la Mort qui le délivrera de la Vie, reniant tout de celle-ci, même l'art, *dans l'amour divin qui pour nous prendre ouvre ses bras sur la croix :*

Ne pinger ne scolpir fie piu che quieti
L'anima, volta a quell' amor divino
C'aperse a prender noi'n croce le braccia (1).

Tel nous le montrent les différents portraits que l'on possède de lui, par Marcello Venusti et François de Hollande. Dans sa face douloureuse, les yeux poignants appellent la compassion. C'est une figure de Golgotha. Il fut la proie d'un génie tyrannique, qui semblait d'une autre nature que lui, et qui seul explique une vie aussi formidable dans un corps et une âme trop faibles pour le contenir.

(1) *Poésies* de Michel-Ange, n° 147.



LA LÉGENDE DE SAINTE URSULE

PAR MEMLING ET CARPACCIO

En ce temps-là, au IVe ou au Ve siècle, car l'époque n'est pas certaine, il y avait en Grande-Bretagne un roi fort religieux qui se nommait Théodat. Des sept rois qui régnaient alors en Angleterre, c'était le seul qui fût converti à la religion chrétienne. Or, ce roi avait une fille du nom d'Ursule, dont les îles bretonnes chantaient la sagesse et la beauté, car elle était aussi belle de corps que sainte d'âme. Le roi anglais Agrippinus, ayant ouï parler d'elle, résolut d'obtenir sa main pour son fils unique, Eterio, se disant qu'il lui serait bon d'avoir en son palais une perle d'un si vif éclat, d'autant plus qu'Eterio, entendant sans cesse vanter les charmes de cette princesse lointaine, s'était mis à l'aimer d'amour sans cependant l'avoir jamais vue. Agrippinus envoya donc à Théodat une ambassade solennelle avec charge de lui demander que la princesse Ursule voulût bien consentir à devenir l'épouse du prince Eterio. Ayant reçu les ambassadeurs et écouté leurs discours, le roi Théodat tomba dans une très grande anxiété, car Agrippinus était païen, ainsi que tout son royaume, et il lui répugnait de donner sa fille, blanche colombe chrétienne, à un homme de proie non encore baptisé. Mais craignant de mécontenter un voisin redoutable, il n'osa renvoyer les ambassadeurs avec un refus. Il alla donc trouver sa fille dans sa chambre pour qu'elle décidât elle-même de son sort. Ursule conseilla à son père de donner une réponse favorable. Elle voulait bien, quant à elle, devenir la femme du jeune prince anglais, mais aux conditions suivantes: On lui enver-



MEMLING. — I. *L'arrivée de sainte Ursule à Cologne.*

rait, pour la consoler, dix vierges d'un haut rang; on lui remettrait, ainsi qu'à chacune de ses dix compagnes, mille jeunes filles; elle aurait trois ans pour renoncer à sa virginité, pendant lesquels elle entreprendrait un long voyage; et le jeune prince aurait l'obligation de recevoir le saint baptême après s'être fait instruire dans la religion chrétienne. Si, à son retour, Ursule trouvait Eterio converti à la foi du Christ, elle l'épouserait devant Dieu. Les ambassadeurs s'empressèrent d'aller porter à leur maître la réponse reçue. Agrippinus et Eterio acceptèrent tout heureux les conditions imposées, et, ne voulant pas retarder leur bonheur, se mirent aussitôt en demeure de les exécuter. Ursule, dès que les dix nobles vierges et leurs onze mille suivantes furent arrivées, commença par leur prêcher la foi chrétienne, et, les ayant converties, les fit baptiser. Puis, faisant équiper onze trirèmes, elle y monta avec elles et se dirigea vers la haute mer. Après une longue traversée, la petite flottille aborda à une ville du littoral de la Gaule du nom de Tiel, où elle fit escale Mais une violente tempête s'étant élevée, elle s'engagea dans l'embouchure du Rhin qui était tout proche et remonta le fleuve jusqu'à Cologne, où Ursule enfin s'arrêta. A Cologne, une nuit qu'elle dormait, Ursule eut un songe dans lequel elle vit un ange de Dieu qui lui ordonnait d'aller à Rome et de revenir ensuite à Cologne pour y recevoir, avec ses compagnes, la couronne du martyre. S'étant levée, la jeune princesse donna aussitôt l'ordre du départ, et les onze trirèmes continuèrent de remonter le Rhin jusqu'à Bâle. Là, laissant leurs navires, Ursule, les dix vierges et les onze mille suivantes continuèrent à pied leur route jusqu'à Rome. Cependant, une si grande merveille n'avait pas laissé que de se répandre partout, excitant l'admiration et l'enthousiasme. Il advint donc que de nombreux évêques et de grands personnages se joignirent à



MEMLING. — II. *L'arrivée de sainte Ursule à Bâle.*

la sainte caravane, entre autres Partulus, évêque de Bâle, et l'évêque de Gratz. A Rome, le Pape, qui s'appelait Cyriaque, se réjouit beaucoup de leur arrivée, car il était Breton d'origine et il avait parmi les vierges anglaises beaucoup de parentes. Il les reçut donc en grande pompe. Or, la nuit suivante, il apprit par révélation divine qu'il devait cueillir avec ces vierges la palme du martyre. Ayant donc convoqué le peuple, il lui fit part de sa résolution de suivre Ursule et se démit de sa dignité. Mais tous réclamèrent, surtout les cardinaux, disant qu'il avait perdu la raison. Cyriaque, cependant, persista dans son dessein et ordonna à sa place un homme saint nommé Ametos, à la suite de quoi les cardinaux effacèrent son nom de la liste des Souverains Pontifes. Le jour venu, Ursule reprit le chemin de Bâle, suivie du pape Cyriaque que de nombreux personnages avaient tenu à accompagner, entre autres le cardinal Vincent, le métropolite Jacques d'Antioche, sainte Girarsine, reine de Sicile, Constance, fille du roi de Constantinople, un évêque grec du nom de Marcel, les évêques de Modène, de Lucques et de Ravenne. A Bâle, la sainte caravane monta sur les onze trirèmes, et celles-ci suivirent le cours du Rhin jusqu'à Cologne. Pendant ce temps, de graves événements s'étaient passés en Grande-Bretagne. Le roi Agrippinus était mort et Eterio lui avait succédé sur le trône. Déjà chrétien, il fit baptiser sa mère ainsi que sa petite sœur Florentine, et partit avec elles et l'évêque Clément, sur l'ordre de Dieu, audevant d'Ursule. Les deux cortèges se rencontrèrent a Cologne. Là, ils trouvèrent la ville assiégée par les Huns. Or, ceux-ci avaient été avertis par les chefs des troupes romaines, Maxime et Africanus, hommes pervers, de l'arrivée d'Ursule et du Pape. Aussi, dès qu'ils les aperçurent, ils coururent sus en poussant de grands cris, et, comme des loups qui égorgent des brebis, ils massacrèrent les onze mille vierges, et

MEMLING. — III. *L'arrivée de sainte Ursule à Rome.*

tous ceux qui étaient avec elles. Ursule, cependant, avait été sauvegardée, car le prince des Barbares, aussitôt qu'il l'avait vue, s'était arrêté, frappé par son extraordinaire beauté. La prenant donc à part et cherchant à la consoler de la mort de ses compagnes, il lui offrit de l'épouser, mais la Sainte s'y refusa absolument. Alors, furieux de se voir méprisé, le roi des Huns, Jules, lui perça le cœur d'un coup de flèche. Ursule reçut ainsi le martyre, à la suite des dix et des onze mille vierges, d'Eterio et de tous ceux qui l'accompagnaient, du Pape de Rome et des personnages qui l'avaient suivi. Aussitôt, les âmes des martyrs apparurent dans le ciel sous forme d'anges, mirent en fuite les Huns et délivrèrent la ville assiégée qui, depuis, les honore d'un très grand culte.

Telle est, aussi bien que j'ai pu la conter, en m'aidant de plusieurs hagiographes et me faisant une âme gothique, la légende colonaise des onze mille vierges. La narrer à nouveau suivant la méthode des anciens m'a paru préférable que de rapporter exactement le texte d'un historien du moyen âge, car aucun d'eux n'est à l'abri de tout reproche. Le plus connu de tous, celui de Jacques de Voragine dans la *Légende dorée*, n'a pas tous les détails voulus. Il est en outre mal ordonné, brisé par des digressions et couturé à la fin de reprises complémentaires.

La plus ancienne rédaction que l'on possède de cette légende est celle de Gérone, archevêque de Cologne, qui l'écrivit au xe siècle: elle a été insérée dans les *Analecta Bollandiana*. La plus ancienne des sources italiennes est la *Légende dorée*, de Jacques de Voragine, au XIIIe siècle. Chacun de ces deux récits a donné naissance à un groupe d'écrits différents. Dans les légendes du Nord, le sujet est traité avec simplicité et sobriété. Au contraire, dans les légendes italiennes postérieures à la *Légende dorée*, les détails pittoresques abondent, et un souci d'art et de beauté s'affirme sous le souffle de l'esprit de la Renaissance. Parmi



MEMLING. — IV. *L'embarquement de sainte Ursule à Bâle.*



MEMLING. — V. *Le massacre des vierges à Cologne.*

fiancé, porte les différents noms de Conan, d'Eterio et d'Hereo : Jacques de Voragine écrit Etherius. La *Légende dorée* ne nomme pas le roi païen, mais d'autres hagiographes nous disent qu'il s'appelait Agrippinus. Le détail de la tempête, celui des sept rois anglais, celui des onze trirèmes, celui des âmes des martyrs apparaissant sous forme d'anges, et d'autres, ne se trouvent pas dans tous, et en particulier dans Jacques de Voragine. Comme date, on a le choix entre 238, 385 et 452. Enfin, certains récits donnent à Eterio une escorte de vingt mille chrétiens, sans doute pour faire pendant aux onze mille vierges d'Ursule : dans mon récit, j'ai négligé ce chiffre qu'ignore Jacques de Voragine, parce qu'il m'a paru manifestement exagéré.

elles, il faut citer la *Storia di S. Orsola* et la *Rappresentazione di S. Orsola,* toutes deux du xve siècle et illustrées, dont les dialogues vifs et curieux contrastent singulièrement avec l'aride récit de Jacques de Voragine.

Une littérature aussi abondante ne pouvait qu'amener quelque variété d'autant plus que le sujet prêtait à la broderie. Aussi les variantes sont-elles nombreuses entre les différents récits. Ainsi le roi chrétien que Jacques de Voragine appelle Nothus est appelé, selon les auteurs, Théonote, Théodat, Mauro, et certains en font un roi d'Irlande. Son fils, le prince

En face de cette poésie chrétienne dont le chant a bercé tant d'imaginations naïves, on hésite à émettre le doute glacial de l'érudit. L'Église, maternelle et douce aux anciennes légendes, était dans le vrai quand elle permettait de vivre à tous ces contes nés de l'imagination populaire. Peuple elle-même en cela, elle trouvait bonne toute légende qui s'affirmait bienfaisante, et légitime toute croyance qui rendait meilleur. Une minute de prière, un élan d'amour de Dieu, un acte de dévotion, ne valaient-ils pas mieux qu'une vérité d'ordre intellectuel? Et qu'importait que l'histoire fût fausse,

pourvu que l'on se sanctifiât. La légende ainsi envisagée, la question de véracité ne se posait pas pour elle. Mais la question étant posée maintenant, il y faut répondre.

Qu'y a-t-il donc de vrai sous ces vieux récits, et quel résidu historique obtient-on si on les laisse décanter? Ce fait qu'une vierge anglaise du nom d'Ursule fut martyrisée avec ses compagnes sous les murs de Cologne, vers l'an 385, par des païens de race germanique. L'historien n'en sait pas davantage, mais les poètes savent le reste.

A l'origine, il n'était question que de onze vierges : au xe siècle, les onze deviennent onze mille. Comment expliquer une pareille multiplication? On a prétendu que ce nombre extravagant de martyres venait de ce que la compagne d'Ursule se serait appelée *Undecimella :* onze mille. On a dit aussi qu'il provenait de la lecture d'une inscription tombale : XI.M.V. lue *undecim millium virginum* au lieu de *undecim martyrum virginum*. Mais c'est vouloir donner aux inventions populaires une origine bien raisonnable. Non, l'écheveau des légendes est plus embrouillé que cela. Expliquera-t-on aussi, avec l'épigraphie ou la science étymologique, les vingt mille compagnons d'Etherius? Ce détail seul montre que les hagiographes d'alors maniaient les chiffres avec aisance et une certaine générosité; et c'est bien ce qu'il faut dire des onze mille vierges. M. Pompeo Molmenti me paraît davantage dans le vrai quand il suppose simplement une confusion entre le martyre des saintes anglaises et le massacre des Colonais par les Huns. Au pied du Greesberg, à l'endroit où avaient été ensevelies les martyres, s'élevait à la fin du ive siècle une basilique dédiée à sainte Ursule, ainsi qu'il ressort d'une ancienne inscription. En 451, pendant l'invasion des Huns, l'église fut détruite et les habitants de Cologne tués. Au début du vie siècle, on construisit une nouvelle église sur les ruines de l'ancienne.



MEMLING. — VI. *Le martyre de sainte Ursule.*

La quantité d'ossements que l'on trouva alors, et qui provenaient évidemment du massacre de 451, fit penser au martyre des saintes anglaises en 384. Le peuple, peu soucieux de chronologie, confondit en un seul les deux massacres, et de la confusion des deux événements résulta la légende (1).

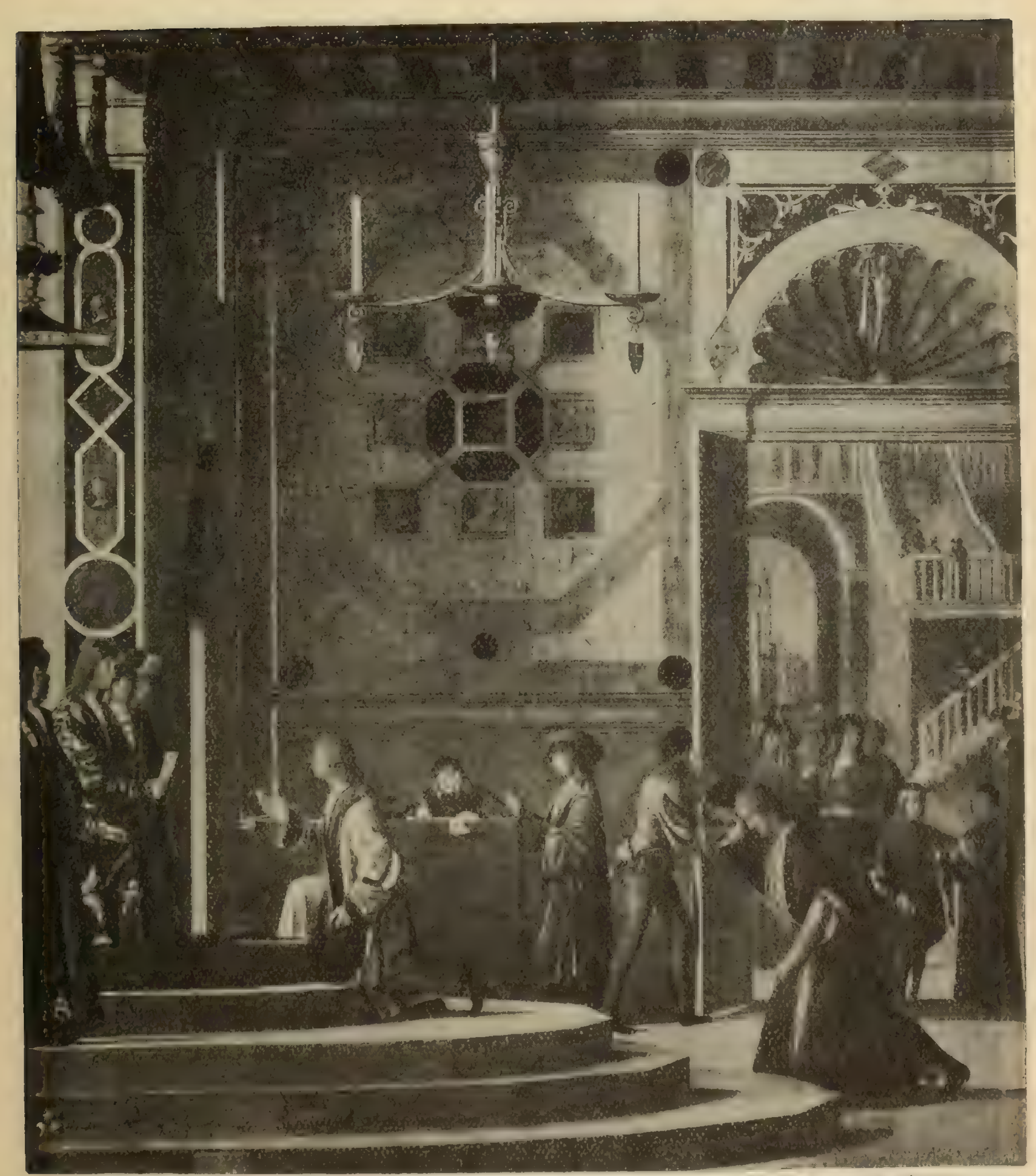
M. L. Réau remarque, de son côté, dans son livre sur Cologne, que la découverte de plusieurs milliers de squelettes dans une nécropole romaine appelée *Ager Ursulanus* fut regardée comme une confirmation de cette croyance; et il rappelle la légende bretonne de la migration des femmes



CARPACCIO. — I. *L'arrivée des ambassadeurs d'Agrippinus. Sainte Ursule et son père, Théodat.*

Phot. Anderson.

(1) *Carpaccio*, par POMPEO MOLMENTI. Un vol. in-4° illustré, 40 fr. Chez Hachette.



Phot. Anderson.

CARPACCIO. — II. *Les ambassadeurs d'Agrippinus prenant congé du roi Théodat.*

qui échouent dans les îles des Bataves.

Migration des femmes bretonnes, martyre de sainte Ursule et de ses compagnes, massacres des Huns, amoncellements macabres des anciennes nécropoles, tout cela, amalgamé par l'imagination populaire, a fini par constituer le récit que l'on a lu plus haut.

La légende des onze mille vierges nous a valu deux chefs-d'œuvre de la peinture : six tableautins de Memling sur la châsse de sainte Ursule à Bruges, et huit grands tableaux de Carpaccio, primitivement à la *Scuola di S. Orsola*, aujourd'hui à l'Académie des beaux-arts de Venise. On les trouvera reproduits ici.

Ces deux œuvres, l'une d'un peintre flamand, l'autre d'un peintre vénitien, du xve siècle, ne sont pas les seules qu'ait inspirées la légende attendrissante de



Phot. Alinari.

CARPACCIO. III. — *Le retour des ambassadeurs auprès d'Agrippinus.*

sainte Ursule. Celle-ci, en même temps qu'une littérature abondante, a engendré toute une floraison d'art, et, comme les récits, les peintures sont légion. A Cologne, une multitude de peintres l'ont traduite, depuis le maître de Saint-Séverin jusqu'à Gürgen von Scheiven, dont les fresques, datées de 1546, sont le principal ornement de l'église de la Sainte. En Italie, les douze fresques de Sainte-Marguerite de Trévise, actuellement au musée civique de la ville, et celles de l'église de Vigo di Pieve del Cadore, ont précédé d'un siècle les tableaux de Carpaccio pour la *Scuola di S. Orsola*. Mais ceux-ci sont, avec ceux de Memling, les seuls qui intéressent l'artiste. Nous n'aurons donc d'yeux que pour eux, pour les admirer sans doute, mais surtout pour voir comment un peintre flamand et un décorateur vénitien du XVe siècle ont abordé un même sujet, trahissant par leurs seules préoccupations le génie de leur



Phot. Alinari

CARPACCIO. — IV. *Le départ d'Eterio. La rencontre des fiancés. Le départ des deux fiancés.*

race si différente en même temps que leur génie propre.

Les panneaux de Memling étaient achevés en 1489. Des tableaux de Carpaccio, le premier fut commencé en 1490, le dernier porte la date de 1496. Les deux œuvres sont donc à peu près contemporaines.

Phot. Anderson.

CARPACCIO. — V. *Le songe de sainte Ursule.*

On ne le dirait pas, tellement on les constate dissemblables. Carpaccio est un Renaissant au dessin habile familiarisé avec toutes les élégances savantes du *quattrocento* finissant. Memling est encore un Primitif dont les gaucheries nous étonnent à une date aussi voisine et quarante ans après Van Eyck.

Les deux peintres, comme d'ailleurs la plupart des artistes du moyen âge, ont puisé à la même source leurs renseignements : c'est la *Légende dorée*, dont la traduction italienne fut imprimée à Venise en 1465, qui les a inspirés tous deux. Mais si le canevas est le même, on va voir combien diffère la broderie. Nos photographies valent une longue description des quatorze tableaux et m'en dispensent : je ne donnerai donc que des indications sommaires, juste assez pour permettre au lecteur de lire sans difficulté les reproductions directes qu'il a sous les yeux.

I. — MEMLING.

1. L'arrivée à Cologne. Sainte Ursule descend de la nef et est reçue sur le quai par deux compagnes. A l'horizon, se profilent le chœur et la tour de la cathédrale de Cologne, le clocher de Saint-Martin le Grand et la tour dite Bayenthurm. Dans la maison de droite, on aperçoit par deux fenêtres la Sainte à qui l'ange apparaît pour lui annoncer son martyre.

2. L'arrivée à Bâle. Deux nefs, dont on cargue les voiles, sont adossées au quai. Entre deux, sainte Ursule soutenue par deux compagnes.

3. L'arrivée à Rome. Le pape saint Cyriaque bénit sainte Ursule agenouillée devant lui. A droite, des religieux baptisent par immersion les compagnons d'Eterio, et, au second plan, Ursule reçoit la Communion.

4. L'embarquement à Bâle. Le Pape et la Sainte sont sur la première nef. Sur la seconde, on aperçoit encore le Pape qui en descend. Au fond, la Sainte sortant de la ville.

5. Le massacre des vierges à Cologne. Deux archers percent de flèches les vierges groupées sur deux embarcations. Sur la

seconde, Ursule reçoit dans ses bras une de ses compagnes qu'un soldat perce de son épée. Au fond, les monuments de Cologne : le clocher de Saint-Martin le Grand, l'église des Saints-Apôtres, celle de Saint-Cunibert et la Bayenthurm.

6. Le martyre de sainte Ursule. Le roi des Huns, devant sa tente, lance une flèche contre la Sainte. Au fond, la cathédrale de Cologne.

II. — CARPACCIO.

1. La réception des ambassadeurs. Au centre, le roi Théodat, assis, prend le parchemin que lui tend un ambassadeur agenouillé. A gauche, l'escorte des ambassadeurs du roi Agrippinus. A droite, Ursule, dans sa chambre, énumérant à son père les conditions de son acceptation (1).

2. Le départ des ambassadeurs. Un ambassadeur agenouillé prend congé du roi Théodat assis sur un trône. Au milieu, un scribe écrit la réponse sous la dictée du grand chancelier.

3. Le retour des ambassadeurs. Le roi Agrippinus, assis sous un édifice octogonal, reçoit le chef de la mission agenouillé devant lui.

4. Le départ des fiancés. A gauche, le jeune prince Eterio s'incline devant son père. A droite, Ursule accueille Eterio qui sort d'une barque. Plus loin, les deux fiancés sont agenouillés devant les parents d'Ursule.

5. Le songe de sainte Ursule. La Sainte dort dans son lit. Un ange s'avance vers elle, portant la palme du martyre (2).

6. L'arrivée à Rome. Le pape Cyriaque, suivi de son clergé, s'avance vers sainte Ursule agenouillée devant lui avec son fiancé. Au fond, le château Saint-Ange.

7. L'arrivée à Cologne. Une barque accoste la nef qui porte la Sainte, le Pape et les cardinaux. Les vierges sont sur la seconde nef. A droite, le roi des Huns, vieillard couronné, et des soldats, aux portes de la ville de Cologne.

8. Le martyre et les funérailles. A gauche, au milieu d'une prairie, les soldats mettent à mort les vierges, le Pape et les cardinaux. Ursule est agenouillée devant un archer qui lance une flèche contre elle. A droite, la Sainte, morte, est étendue sur une civière portée par quatre évêques.

La première chose à dire de ces deux suites de peintures, c'est leur différence de taille.

Peintes sur une châsse en bois affectant la forme d'un édifice gothique, les peintures de Memling sont de tout petits panneaux de 0m,51 de haut sur 0m,37 de large. Les personnages y ont 0m,24 de hauteur. Aussi, ne perdent-elles pas grand'chose à la reproduction, étant à peine deux fois plus grandes que les photographies qu'on en vend.

Peintes sur toile, les peintures de Carpaccio sont d'immenses tableaux de plusieurs mètres de côté. Le plus grand, le 4e, a 6m,11 sur 2m,77. Le plus petit, le 2e, a 2m,79 sur 2m,53. Quatre d'entre eux ont plus de 5 mètres de long. Les personnages dépassent un mètre de hauteur. Aussi les photographies, à plus forte raison les gravures, n'en donnent-elles qu'une faible idée.

La facture est en rapport avec la dimension. Peints à la loupe, avec la patiente minutie chère aux Primitifs, les panneaux de Memling sont des miniatures à l'huile. Exécutées largement, avec plus de souci de l'ensemble que du détail, les toiles de Carpaccio sont comme une transposition de fresquiste dans la peinture de chevalet.

On aura remarqué que les deux artistes, faisant un choix différent d'épisodes, ne commencent pas leur récit au même endroit. Négligeant tout le début, Memling commence par le premier débarquement de la Sainte à Cologne. Pour lui, peintre d'intimité, l'ambassade d'Agrippinus et le départ d'Angleterre n'ont aucun

(1) Charles Blanc dans l'*Histoire des peintres* et Lafenestre dans la *Peinture en Europe* (volume de Venise et volume de Belgique) interprètent le geste de la Sainte comme un refus appuyé sur de nombreux motifs. Mais c'est là une erreur, et qui ne peut venir que du fait de n'avoir pas lu les anciennes légendes. D'après toutes, la Sainte accepta, mais en posant des conditions.

(2) Par suite d'une erreur, cette toile n'occupe plus aujourd'hui sa véritable place. Elle est la 6e de la série.



Phot. Anderson.

CARPACCIO. — VI. *L'arrivée de sainte Ursule à Rome.*

intérêt. Carpaccio n'a eu garde d'agir de même. Il est trop Vénitien pour ne pas voir tout le parti décoratif qu'on en peut tirer. Épris avant tout de faste et de pompeuses ordonnances, il nous détaille complaisamment les épisodes de la réception des ambassadeurs, de leur renvoi et de leur retour ; il y intercale l'entretien d'Ursule avec son père, et il y ajoute le départ d'Eterio et la rencontre des fiancés qui prennent ensuite congé de leurs parents : en tout six épisodes qu'ignore Memling. Mais c'est à la mise en scène de ces ambassades solennelles surtout qu'il met tous ses soins. L'artiste a appliqué à la cour anglaise les règles du cérémonial vénitien. La magnificence vénitienne ne se déployait jamais tant que dans ces réceptions solennelles où le doge, vêtu de brocart d'or, tenait à donner aux nobles étrangers admis en sa présence la plus haute idée de la richesse et de la puissance de Venise. Et c'est la vision de cette pompe inoubliable que l'artiste met sous nos yeux. Dans les tableaux 1 et 2, nous sommes donc à Venise : ce sont ses splendides édifices et ses vestibules magnifiques que nous voyons, et l'eau des lagunes les baigne de toutes parts. Les ambassadeurs s'avancent en faisant les

trois génuflexions de règle, une sur la porte, l'autre au milieu de la salle, la troisième sur l'estrade. Le secrétaire du Collège lit à haute voix la lettre apportée par eux, et le grand chancelier dicte la réponse. Pour les contemporains, l'impression d'actualisation devait être plus forte encore, car les portraits y sont nombreux : les nobles seigneurs placés à gauche du 1er tableau sont les Lorédan, bienfaiteurs de la *Scuola di S. Orsola*, pour laquelle avaient été primitivement peints les tableaux de Carpaccio, et le pape du 5e tableau est Alexandre VI, le célèbre Borgia.

Nous avons déjà noté chez Memling l'exactitude du panorama de Cologne qu'il connaissait. Le peintre flamand en a reproduit fidèlement les églises, entre autres la célèbre cathédrale dont alors étaient seuls debout le chœur et une tour au sommet de laquelle était juchée une grue énorme. Memling n'a rien omis, pas même la grue, et le clocher de Saint-Martin le Grand est encore tel dans ses panneaux que dans les photographies actuelles de la cité colonaise. Carpaccio, lui, a peint une Cologne de fantaisie. Il ne l'a cependant pas tirée de son cerveau. L'image qu'il en donne est empruntée aux gravures sur bois de Reuwich, mais celles-ci représentent des vues de Rhodes et de Candie. Ce sont donc des tours de ces deux villes que nous retrouvons dans la Cologne de Carpaccio. Il s'est rattrapé en peignant Rome dans le 6e tableau où il a pu à son tour être exact, contrairement à Memling : son château Saint-Ange atteste un amour de la vérité égal à celui du peintre flamand.

La grande différence entre les deux œuvres tient dans le caractère décoratif de l'une que l'autre ignore absolument.



Phot. Anderson.

CARPACCIO. — VII. *L'arrivée de sainte Ursule à Cologne.*

L'œuvre de Memling vaut par l'ingénuité du sentiment et la belle matière picturale aux reflets d'émail. On aura tout dit d'elle quand on aura noté avec Wauters que l'artiste s'y montre « béat, ingénu et charmant », et qu'on aura emprunté à Charles Blanc et à Montégut les épithètes de délicieux et d'exquis. Encore faudra-t-il tempérer leur admiration excessive par les dix lignes où Fro-

mentin, qui trouve l'œuvre enfantine en beaucoup d'endroits et d'un travail par trop minutieux, déclare qu'elle passe à tort pour la meilleure du maître. Celui-ci a fait mieux, par exemple avec le *Mariage de sainte Catherine*.

En véritable Italien de la Renaissance, qui connaît les grandes compositions murales des Primitifs et qui pressent les vastes ordonnances des maîtres du XVIe s. Carpaccio est avant tout un décorateur, et il ne conçoit la peinture que décorative. Le tableau de chevalet, il le hausse à la hauteur de la fresque pour en orner les parois d'un palais. Titien et Véronèse sont en germe dans son œuvre. Comme eux, et comme Michel-Ange, la



Phot. Anderson.

CARPACCIO. — VIII. *Le martyre de sainte Ursule et des onze mille vierges. Les funérailles de sainte Ursule.*

conception qu'il a de la peinture est une conception héroïque.

Le lecteur devine trop peut-être que mes préférences vont au peintre vénitien. Je me défends de les affirmer, ne m'en reconnaissant pas le droit en ce genre d'études où le rôle du critique est seulement de faire comprendre le caractère de l'œuvre d'art. Il faut bien avouer cependant que les grands Italiens étaient de plus rudes gaillards que les Flamands. Ceux-ci, même les plus géniaux, sont encore des hommes. Leurs œuvres nous remplissent d'admiration, mais nous les sentons faisables; elles ne dépassent pas la mesure des forces humaines. Ceux-là nous apparaissent tels que des géants et leurs œuvres nous écrasent. Un panneau, si parfait soit-il, et d'essence si rare qu'il apparaisse, ne suppose tout de même pas un cerveau aussi puissant que la décoration du plafond de la Sixtine. Et voilà pourquoi, après avoir admiré surtout les Flamands dans ma prime jeunesse, je leur préfère maintenant les Italiens. Rubens seul leur est comparable; poète épique comme eux, il en a l'envergure et le souffle lyrique.

Carpaccio et Memling se rejoignent comme peintres religieux. Tous deux, en racontant une même légende, ont fait preuve d'une pureté de sentiment tout entière à louer.

Chez Memling surtout, ce caractère est frappant. C'est de la peinture chrétienne comme il y en a très peu. Toutes ces jeunes femmes aux airs de saintes et aux beaux fronts honnêtes, qui, malgré leurs charmes, ont la candeur des anges, suggèrent à l'âme toutes les délicatesses adorables de la chasteté et de la pudeur; et à les voir aussi célestement inspirées, on se demande quelle grâce du ciel était descendue sur ce bourgeois de Bruges pour épurer ainsi son œil et lui ouvrir sur le monde des perspectives nouvelles que Van Eyck n'avait pas perçues. D'un génie très pur et d'un naturalisme très délicat, Memling se met par là aux antipodes du véridique Van Eyck dont il se rapproche seulement par la beauté du travail et l'orfèvrerie picturale. Contrairement à lui, il est le moins flamand des artistes des Pays-Bas.

En dépit de son goût pour les magnificences extérieures, Carpaccio a su lui aussi faire œuvre de sentiment intense. La chose est assez rare pour être notée, car les deux vont rarement ensemble. Dans ces pages, faites d'abord pour plaire aux yeux, l'étalage d'un luxe tout royal n'a pas étouffé le sentiment chrétien, et c'est bien lui qui s'affirme avec une indéniable sincérité dans les panneaux où apparaissent la Sainte et ses compagnes, le Pape et son clergé en dépit de la somptuosité des costumes. Quelque chose de la suavité de Fra Angelico et de la délicatesse de Memling a passé dans l'œuvre du peintre vénitien, l'empêchant d'être mondaine et la rendant chrétienne.



LES ROIS MAGES D'APRÈS LES ARTISTES

« Or, Jésus étant né à Bethlehem de Judée, au temps du roi Hérode, voici que des mages d'Orient arrivèrent à Jérusalem disant : « Où est le roi des Juifs qui vient » de naître? Car nous avons vu son étoile » en Orient et nous sommes venus lui » rendre hommage. » Le roi Hérode, apprenant cela, fut troublé et Jérusalem tout entière avec lui. Et ayant assemblé tous les chefs des prêtres et les scribes du peuple, il s'informa près d'eux où le Christ devait naître. Et ils lui dirent : « A Beth- » lehem de Judée, car voici ce qui a été



FIG. I — FRESQUE DES CATACOMBES SAINTS PIERRE ET MARCELLIN (IIIe S.)
(Phot. Wilpert. Peint. des Catac.)

» écrit par le prophète : Et toi, Bethlehem, » terre de Juda, tu n'es pas la moindre » parmi les chefs-lieux de Juda, car c'est » de toi que sortira le chef qui doit paître » Israël mon peuple. » Alors Hérode ayant fait appeler secrètement les mages, leur demanda le temps précis où l'étoile était apparue, et, les envoyant à Bethlehem, il dit : « Allez, informez-vous soigneuse- » ment de l'enfant, et quand vous l'aurez » trouvé, avertissez-moi, pour que j'aille « aussi lui rendre hommage. » Et après avoir entendu le roi, ils s'en allèrent, et voici que l'étoile qu'ils avaient vue en Orient les précédait, jusqu'à ce que, arrivée à l'endroit où était l'enfant, elle s'arrêta. Et en voyant l'étoile, ils éprouvèrent une très grande joie. Et étant entrés dans la maison, ils virent l'Enfant avec Marie sa Mère, et ils se prosternèrent devant lui pour lui rendre hommage ; puis, ouvrant leurs trésors, ils lui offrirent en présent de l'or, de l'encens et de la myrrhe. Et avertis en songe de ne point retourner près d'Hérode, ils regagnèrent leur pays par un autre chemin. »

C'est ainsi que, seul des quatre évangélistes, saint Matthieu, au début de son Évangile, raconte l'épisode des mages venus à Bethlehem pour adorer l'Enfant Jésus. Son récit, encore qu'il ne nous apprenne rien sur les mages eux-mêmes, vaut d'être transcrit en entier, puisqu'il est, somme toute, l'unique source d'information sérieuse à laquelle puisse puiser sans crainte notre curiosité déçue. Étant d'ailleurs le thème original sur lequel s'est exercée l'imagination des artistes, il est la préface obligée de cette étude iconographique.

Qu'étaient-ce que ces mystérieux personnages que l'Asie païenne envoyait ainsi en ambassade au Christ nouveau-né? Étaient-ce de ces prêtres chaldéens à la fois devins et astronomes dont parle le prophète Daniel? Ou bien de ces magiciens astrologues dont il est question dans les Actes des apôtres? Ou bien encore des prêtres d'Arabie, des dignitaires de la caste sacerdotale des Perses, ou des sortes de Sages et de savants? Leur nom de mages évoque le souvenir de la Chaldée, tandis que leurs présents ont un parfum d'Arabie, et, renseignés à demi, après avoir lu le récit évangélique que l'Esprit-Saint voulut imprécis, nous demeurons hésitants sur leur véritable origine comme sur leur exacte qualité. Ce n'étaient pas des magiciens vulgaires, encore moins des roitelets, des cheïks ou des potentats couronnés. C'étaient des hommes consi-



FIG. 2 — FRESQUE DES CATACOMBES DE DOMITILLE (IIIe S.)
(Phot. Wilpert. Peint. des Catac.)

dérables, venus des pays au delà du Jourdain, revêtus sans doute d'un caractère religieux, et tels qu'ils avaient droit aux honneurs dont Hérode les entoura.

L'art, après avoir vu simplement en eux de grands personnages accourus de l'Orient, en a fait des rois venus des trois parties du monde d'alors. Il a successivement, et pour répondre aux questions posées, fixé leur nombre, leur âge, leur physionomie, leur dignité, et inscrit leurs noms au bas de leurs effigies reconstituées. C'est à montrer en quoi a consisté cette réalisation progressive par l'image du récit évangélique que seront employées ces quelques pages.

Jusqu'à ces derniers temps, il était assez difficile de se faire une idée sans lacune de l'iconographie des mages. Après l'article d'ordre restreint de Martigny dans son *Dictionnaire des antiquités chrétiennes*, et le chapitre superficiel, d'ailleurs limité à l'art italien, que lui consacre Venturi dans *la Madone*, on n'avait guère que quelques pages fragmentaires de l'abbé Broussolle dans *le Christ de la Légende dorée*, quelques autres trop courtes de M. Émile Mâle dans son admirable livre *l'Art religieux au* XIIIe *siècle*, et le rapport de Bayet sur l'ambon de Salonique. A part cela, on en était réduit aux ouvrages généraux sur les Catacombes, l'art byzantin, l'art gothique, qui parlent incidemment de la représentation des mages. Et ces ouvrages, sauf ceux consacrés aux Catacombes, ne donnaient guère que des bribes de renseignements. Pour être complet, il y avait encore un fascicule de M. Fernand de Mély dans *les Mémoires de l'Académie des inscriptions et belles-lettres* sur le coffret de Saint-Nazaire de Milan, quelques lignes du même dans la *Revue numismatique* sur l'argent des mages, conservé à Milan, un article de Samuel Berger dans *Mélusine* sur les trois noms donnés aux mages, et c'était à peu près tout, à moins d'aborder dans les revues d'archéologie la multitude croissante des études iconographiques et d'y glaner péniblement les renseignements épars qui s'y trouvent. Il manquait une synthèse, et il manquait surtout le principal, qui est : un catalogue complet et raisonné des œuvres d'art avec photographies à l'appui. Dans ces conditions, une étude d'ensemble sur les mages était ardue au point d'en devenir irréalisable. Je le sais pour l'avoir essayée.

C'est maintenant chose aisée, grâce aux deux volumes illustrés qu'un Allemand, M. Hugo Kehrer, vient de lui consacrer sous le titre : *Les trois saints rois dans la littérature et l'art* (1). Par ses illustrations, seules, au nombre de 349, ce livre en apprend déjà beaucoup au lecteur préparé qui les regarde attentivement. Nous avons là, en effet, soigneusement cataloguées et datées, les principales œuvres d'art, fresques, sculptures, ivoires, miniatures, tableaux, antérieures à la Renaissance, où se voit la scène de l'Épi-

(1) Die heiligen drei Kœnige in Literatur und Kunst. Seeman, éditeur, à Leipzig.

phanie. Ce n'est pas que le travail soit définitif, comme on l'a dit. M. Émile Mâle, reprenant dans la *Gazette des Beaux-Arts* une idée qui lui est particulière, a reproché à l'auteur de connaître très peu l'art français du moyen âge et pas du tout celui de l'Espagne; mais, pris en général, les éloges que lui a décernés M. Sanoner dans la *Revue de l'Art chrétien* demeurent vrais, à condition de leur donner comme correctif les réserves formulées par le R. P. Delehaye dans les *Analecta Bollandiana* au sujet de l'historicité du récit de saint Matthieu et de la distinction à établir entre la fête de l'Épiphanie et la dévotion relativement moderne aux rois mages. M. Kehrer a presque tout lu de ce qui concerne son sujet, comme en témoignent ses innombrables références et les quinze pages de bibliographie qui terminent chaque volume, et il apporte sur certains points des idées personnelles intéressantes. Il ne saurait être question de faire passer toute l'érudition du savant allemand dans cette étude, simple article d'un iconographe qui explique de vieilles images. Aussi sera-t-il peu question des textes. N'ayant en vue que l'évolution d'un thème artistique, nous nous en tiendrons à peu près aux seuls monuments figurés pour montrer comment et de quelles diverses manières les artistes ont représenté les mages, fixant et précisant peu à peu leur personnalité. Encore, de cette longue histoire qui va des fresques des Catacombes aux tableaux de la Renaissance, ne dirons-nous que les phases principales et les moments capitaux, sans nous attarder à détailler chaque série.



Phot. Alinari.

FIG. 3 — SCULPTURE DE SARCOPHAGE AU MUSÉE DU LATRAN (AVANT 354)

Pour l'adoration des mages comme pour la plupart des thèmes iconographiques, c'est aux Catacombes romaines qu'il faut en premier lieu descendre, car c'est là tout d'abord, au cours du IIIe siècle, que la scène s'élabore et prend forme. On connaît aux Catacombes treize Épiphanies, dont une dizaine encore visibles. Quatre d'entre elles, cinq peut-être, les seules dont il puisse être question, sont antérieures au IVe siècle. Peintes à fresque sur le mortier de la paroi, elles constituent la première expression artistique de cet épisode de la vie du Christ.

Réduite à ses éléments essentiels, la Vierge, l'Enfant et les mages, la scène est traduite d'une façon toute schématique. La Vierge, tantôt au centre du panneau, tantôt à l'extrémité droite, est assise avec l'Enfant sur ses genoux, et les mages debout, au nombre de deux, de trois ou de quatre, s'avancent, courent vers elle, lui offrant leurs présents sur des patènes d'or. Quel que soit leur nombre, tous, imberbes, de costume pareil et d'identique physionomie, semblent calqués sur un modèle unique. Rien ne les distingue individuellement. Et ce sont de grands personnages persans, tels que l'on voit les saints Abdon et Sennen peints dans le cimetière de Pontien, c'est-à-dire coiffés du bonnet phrygien, vêtus d'une tunique courte et d'un manteau flottant, porteurs de braies et de bottines. (Fig. 1 et 2.)

L'origine de ce costume et de cette représentation est assez facile à deviner.

Elle est dans les images du dieu Mithra, dans celles des peuples d'Asie tributaires de l'empire romain, et dans quelques autres encore. Il suffit de regarder, au Louvre, les bas-reliefs mithriaques, entre autres le numéro 569 et l'ivoire Barberini; à Athènes, une des sculptures phrygiennes consacrées à Cybèle; à Constantinople, la base de l'obélisque de Théodose, pour s'en convaincre. Le sacrificateur qui, un genou sur le cou du taureau, égorge l'animal, Attis debout près de Cybèle, les barbares orientaux accroupis offrant à l'empereur le tribut dû à César, sont identiques aux mages des Catacombes. Type et costumes sont pareils. Les premiers artistes chrétiens ont agi pour ce sujet comme pour les images du Bon Pasteur et d'Orphée : ils ont, pour traduire une pensée chrétienne, emprunté sans scrupule des vocables païens, je veux dire une formule plastique que leur offrait toute prête l'art païen contemporain. Ils ont donc figuré les mages en prêtres de Mithra, en Perses ou Mèdes authentiques, d'après un modèle courant de l'art gréco-romain. A cause de cela, ce premier type iconographique doit être appelé le *type hellénistique*.

Au IVe siècle, le poète Prudence fera écho à cette idée des artistes touchant l'origine persane des mages quand il chantera dans son *Cathemrinon :*

Sur les rivages du golfe Persique,
Où se lève le soleil,
Les mages, habiles augures,
Aperçoivent l'emblème royal.

Ainsi pensent d'ailleurs la majorité des Pères, Clément d'Alexandrie, saint Cyrille d'Alexandrie, saint Jean Chrysostome, saint Basile, contrairement à quelques-uns, comme saint Justin et Tertullien, qui les font venir d'Arabie, en fixant même leur ville natale, Damas.

L'hésitation, le flottement de ces premiers artistes au sujet du nombre des mages est à noter. Le chiffre trois est le plus commun, mais n'est peut-être pas le plus ancien. La première en date des fresques des Catacombes serait en effet, au dire de M. Kehrer, celle des Catacombes Saint-Pierre et Marcellin, où l'on voit deux mages. Après viendraient, toujours au IIIe siècle, la fresque du même cimetière, où sont représentés trois mages, et la fresque du cimetière de Domitille, qui figure quatre mages. La fresque du cimetière de Calixte et celle du cimetière de Priscille, qui en ont trois, seraient moins anciennes. C'est là une classification nouvelle. En face d'elle il faut se rappeler que les successeurs de J.-B. de Rossi, M. Marucchi et Mgr Wilpert, datent du IVe siècle l'Épiphanie à deux mages des Catacombes Saints-Pierre et Marcellin, tandis qu'ils reculent jusqu'au IIe siècle celle à trois mages du cimetière de Priscille.

Ces chiffres anormaux de deux et de quatre sont unanimement traités de licences d'artistes et regardés comme un oubli de la tradition. Peut-être vaudrait-il mieux en conclure que la tradition n'existait pas encore à l'état bien fixe, et que chacun était libre de l'imaginer à sa façon. Encore au IVe siècle, sur un vase en marbre du musée Kircher, à Rome, on voit groupés jusqu'à six mages autour de la Vierge,



FIG. 4 — PANNEAU DE LA PORTE DE SAINTE-SABINE, A ROME (AN 430)

tandis que le coffret de Saint-Nazaire, à Milan, n'en représente que deux. Je n'ose citer aussi la mosaïque de Sainte-Marie Majeure, à Rome, datée de 440, où l'on

voit, à droite du groupe central, deux mages seulement, car le personnage de gauche, que Mgr Wilpert interprète comme une seconde figure de la Vierge, serait, d'après M. Kehrer, le troisième mage transformé en madone par un restaurateur « stupide ».

Le chiffre trois ne se présente donc pas comme traditionnel. L'Évangile n'en indique aucun, et ce chiffre, l'art à ses débuts le cherche, hésitant entre plusieurs. Il est vrai cependant que le nombre trois apparaît dès le début, se généralise vite, et devient le seul employé à partir du ve siècle. Ce serait le pape saint Léon le Grand (440-461) qui le premier aurait réduit le nombre des mages à trois. Que les textes cités de lui, et empruntés à ses sermons IV et V sur l'Épiphanie, instituent une règle observée désormais ou constatent simplement la pratique suivie de son temps, il est de fait qu'après lui personne, ni artiste ni écrivain, n'hésitera sur le nombre des mages. On sait dès lors qu'ils étaient trois.

Pourquoi trois? « C'est très certainement, écrit M. Émile Mâle à la suite de J.-B. de Rossi, le désir de mettre les mages en parallèle avec les trois Hébreux dans la fournaise, qui a déterminé les docteurs



Phot. Alinari.

FIG. 5 — MOSAÏQUE DE SAINT APPOLINAIRE NEUF, A RAVENNE (AN 555)

à adopter ce nombre. » (1) L'explication n'est pas convaincante. Je vois bien que dans les compositions à compartiments multiples de l'ancien art chrétien, l'adoration des mages fait habituellement pendant à la scène des trois Hébreux dans la fournaise, mais pourquoi veut-on que la disposition de l'une ait engendré l'arrangement de l'autre par voie de symétrie? Les premiers artistes chrétiens avaient certainement un système arithmétical qui se retrouve dans l'art byzantin, mais cette arithmétique artistique ici a plutôt suivi que produit le résultat constaté. Il me paraît plus simple de croire avec les exégètes modernes que le nombre des mages vient du nombre des présents. On se sera dit : « L'Évangile mentionne trois présents : l'or, l'encens et la myrrhe. Il y avait donc trois mages. Le premier offrit l'or, le second l'encens, le troisième la myrrhe. » C'est ce qu'on pourrait appeler un calcul exégétique. Cette explication n'est pas particulière aux professionnels de la Bible, car je la trouve aussi dans le rapport de M. Bayet sur l'ambon de Salonique (1).

(1) *L'Art religieux au* XIIIe *siècle*, p. 251, en note.

(1) *Mémoires sur une mission au Mont Athos*, par M. l'abbé Duchesne et M. Bayet, p. 271.

L'ancien art chrétien ne se compose pas seulement des fresques découvertes aux Catacombes par J.-B. de Rossi et ses successeurs : il comprend aussi les sarcophages de la période constantinienne. Ces sarcophages, assez nombreux à Rome, en particulier au musée du Latran, et dans le midi de la France, entre autres à Arles, reproduisent fréquemment l'adoration des mages. Dans tous, nous retrouvons les trois Persans à bonnet phrygien, imberbes et identiques, s'avançant vers Marie, porteurs d'objets divers : plats, vases, cornes d'abondance, couronnes, corbeilles de fruits, cruches à anse, colombes, etc., qui symbolisent sans les préciser les trois présents évangéliques.

L'intérêt nouveau que présentent ces sarcophages du IVe siècle réside dans la scène elle-même qui s'organise peu à peu. L'artiste, au lieu de ne retenir, comme aux Catacombes, que les éléments essentiels, a ordonné toute une composition avec un cadre, un milieu et des acteurs secondaires. Au centre : l'Enfant couché dans une crèche sous un toit entre l'âne et le bœuf; à droite : la Vierge et un personnage qui doit être saint Joseph, à moins que ce ne soit le pâtre de Noël, comme le veut M. Kehrer; à gauche : les trois mages suivis d'un chameau, et des arbres. C'est le type iconographique de l'Épiphanie qui se constitue. (Fig. 3.)

Ce second type combine l'adoration des mages et la nativité. Il se subdivise en deux. Le premier, mêlant entièrement la naissance de Jésus et l'arrivée des mages, représente les deux dans une composition unique telle que je viens de la décrire. L'autre, les séparant nettement en deux tableaux juxtaposés, reproduit d'un côté : Jésus dans la crèche, l'âne et le bœuf, le pâtre de Noël; de l'autre : Marie avec l'Enfant sur ses genoux, les trois mages porteurs de présents. Le premier type est appelé *type de l'Épiphanie*, le second *type de Noël*.

Pourquoi, dans le type dit de Noël, cette distinction entre les deux scènes?



FIG. 6 — MINIATURE DU « SAINT GRÉGOIRE DE NAZIANZE » (AN 880)

Pourquoi deux Enfants Jésus? Et pourquoi le second Enfant Jésus est-il déjà un petit garçon, alors que le premier n'est encore qu'un nouveau-né emmailloté de langes? On ne répond pas suffisamment à la question, dit M. Kehrer, en disant que l'art manifeste dès lors cette tendance historique qui remplacera bientôt l'esprit symbolique des Catacombes. La vraie explication est dans un changement important qui s'opéra à cette époque dans la vie liturgique de l'Église.

Jusqu'en l'an 354, l'Église romaine fêtait le 6 janvier, dans une solennité unique, à la fois Noël et l'Epiphanie. En 354, la fête de Noël fut reportée au 25 décembre, et le 6 janvier ne fut plus dès lors consacré qu'au souvenir de l'Épiphanie. Les artistes suivirent la liturgie et, ainsi qu'elle les y invitait, séparèrent les deux mystères; et comme l'intervalle de douze jours entre les deux fêtes suggérait un laps de temps entre les deux événements qu'elles commémoraient, ils supposèrent une différence d'âge entre Jésus né et Jésus adoré par les mages. Sur ce point, d'ailleurs, ils étaient directement renseignés par l'Évangile du pseudo-Mathieu, où ils lisaient que Jésus avait deux ans quand les mages

arrivèrent : *La seconde année écoulée, les mages vinrent.*

L'explication est très intéressante. Il en résulte un critère précieux pour la datation des œuvres d'art de cette catégorie, et l'on peut en déduire la règle suivante : tout sarcophage constantinien qui unit les deux scènes de Noël et de l'Épiphanie est antérieur à l'an 354; tout sarcophage qui les sépare lui est postérieur. L'importance de cette transformation iconographique amène M. Kehrer à dire, contrairement à l'opinion reçue, que l'art funéraire constantinien, loin de répéter simplement l'art des Catacombes et d'en continuer les formules, apparaît au contraire comme novateur. C'est lui ici qui a créé ces formes nouvelles dont on fait honneur en bloc à l'art byzantin.

Somme toute, du ve au xe siècle, la scène de l'adoration des mages ne change guère, et ni l'art syrien représenté par quelques monuments du midi de la France, de Ravenne et de Milan, ni l'art oriental qui a opéré la transition du style romain au style byzantin et auquel se rattache l'ambon de Salonique, ni l'art byzantin à ses débuts ne modifient sensiblement les formules précédentes. La porte sculptée de Sainte-Sabine, à Rome (an 430), les médailles de bronze du musée du Vatican, le sarcophage d'Isaac VIII à Ravenne, et les trois ampoules de Monza (vi^e s.) répètent le type hellénistique des Catacombes. (Fig. 4.) Le sarcophage syrien d'Arles et l'ivoire syrien du musée de South Kensington, à Londres, continuent celui des sarcophages constantiniens, en y ajoutant l'épisode de la *Marche à l'étoile.* Les vrais changements n'auront lieu que plus tard, à la seconde période de l'art byzantin.



Phot. Giraudon.

FIG. 7 — MINIATURE D'UN SACRAMENTAIRE ROMAN DE LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

Les trois ampoules de Monza, don fait à la reine de Lombardie Théodelinde par le pape saint Grégoire le Grand (590-604), soulèvent un problème : celui de l'existence au fronton de la basilique de Bethlehem, dès le vi^e siècle, d'une mosaïque chrétienne dont les images figurées sur ces ampoules d'argent ne seraient que la copie. Ajnalov a démontré cette existence, et, sans doute, est-ce à cause de ces mages persans représentés sur sa façade que la basilique théodosienne dut de n'être pas détruite en 614 par les Perses de Chosroës. Retenons seulement que sur l'ampoule 3 le premier mage apparaît pour la première fois à genoux, ce qui ne reviendra qu'au moyen âge, et que l'artiste remplace les trois types imberbes identiques par trois types différents dont deux barbus et un imberbe.

C'est l'âge même des mages et leur personnalité que l'art commence à fixer. Le premier exemple connu est une sculpture du ciborium de Saint-Marc de Venise, attribué au VIe siècle; celui-ci est le second. Mais c'est l'art byzantin surtout qui établira la distinction définitive.

Au début de celui-ci se placerait, si elle était intacte, la belle mosaïque de Saint-Apollinaire-Neuf, à Ravenne, exécutée au milieu du VIe siècle. Mais une restauration tardive, dont on ne peut exactement fixer la date, en a gravement altéré le caractère primitif. Il ne faut en retenir que le groupe majestueux formé par la Vierge assise sur un trône qu'entourent quatre grands anges aux manteaux blancs, et la silhouette générale des trois mages vêtus comme toujours en Parthes ou en Persans. Les têtes de ceux-ci ont été refaites et ajoutés leurs noms avec l'abréviation S. C. S. pour *Sanctus*, Saint, ce qui n'est guère byzantin. Par suite, et à cause de cette réfection, on n'ose donner cette mosaïque comme apportant une précision nouvelle, celle de l'âge des mages. (Fig. 5.)

Cette distinction entre les trois est cependant une des premières innovations que l'art byzantin apporte après la période iconoclaste. Le procédé d'ailleurs lui est alors habituel et il est coutumier du fait pour tous les sujets. Guidés par un sentiment d'eurythmie, les artistes byzantins avaient coutume, quand ils représentaient trois personnages, par exemple trois martyrs groupés ensemble, de leur donner trois âges différents rappelant les trois âges de la vie : la jeunesse, la maturité et la vieillesse. Le premier était figuré très âgé et barbu, le second dans la force de l'âge avec une courte barbe, le troisième jeune et imberbe. Ainsi firent-ils pour les mages. La miniature du *Saint Grégoire de Nazianze* conservé à la Bibliothèque Nationale de Paris (an 880) peut être citée, bien qu'un peu tardive, comme exemple. Un vieillard à barbe blanche, un homme légèrement barbu en pleine maturité, un adolescent encore imberbe; c'est bien ainsi que, sauf quelques exceptions, l'art les représentera désormais. Mais le miniaturiste du *Saint Grégoire* a fait plus encore: il a résolument abandonné les données anciennes relatives au costume.



Phot. Giraudon.

FIG. 8 — RELIQUAIRE EN IVOIRE DU MUSÉE DE CLUNY; FRAGMENT (AN 1140)

Coiffure et habits sont ici byzantins aussi bien que le type lui-même, et non orientaux comme auparavant. Les mages ne sont plus des prêtres de Mithra vêtus à la persane, ou des Mèdes exotiques : ce sont de grands seigneurs de la cour de Byzance. (Fig. 6.)

Et ceci achemine les artistes vers une transformation nouvelle, plus radicale encore, qui s'opère au Xe siècle et qui change complètement la personnalité même des mages. Donc, un peu avant l'an 1000, la couronne royale remplace sur le front des mages la mitre orientale, le bonnet phrygien, et les mages deviennent les rois mages.

C'est l'Allemagne qui prend l'initiative de cette transformation, la plus importante que connaisse cette histoire. De l'art allemand, le type s'étend à tous les centres artistiques; et, dans l'art carolingien comme dans l'art byzantin, on s'habitue dès lors à figurer les mages en rois, sceptre en main, couronne en tête, revêtus du manteau royal ou impérial. Basileus byzantins ici, empereurs d'Occident là,

rois de France chez nous, les mages sont désormais de grands potentats, des chefs d'empire, de puissants souverains, quelque chose comme ces sultans magnifiques qui règnent encore au fond de l'Asie, dans les pays d'Extrême-Orient. Ainsi les voyons-nous peints dans le *Ménologe basilien* de la Bibliothèque Nationale (an 976), qui est le plus ancien exemple de cette figuration, dans le *Codex Egberti*, conservé à la bibliothèque de Trèves (an 980), dans le *Codex Aureus* du musée de Gotha (an 983), et sur un sacramentaire roman de la Bibliothèque Nationale de Paris, pour ne citer que les premiers en date. (Fig. 7.)

A quoi faut-il attribuer une modification aussi profonde dans l'idée que les artistes se faisaient des mages? Simplement à l'influence de deux passages prophétiques de l'Ancien Testament souvent cités par les prédicateurs, celui-ci des psaumes :

> Les rois de Tarsis et des îles payeront des tributs;
> Les rois de Séba et de Saba offriront des présents (1).

et cet autre d'Isaïe :

> Des nations marchent à ta lumière
> Et des rois à la clarté de tes rayons (2).

Déjà, au IVe siècle, saint Jean Chrysostome le premier leur avait appliqué le verset où David parle des rois d'Arabie, et l'exégèse pastorale le fit souvent après lui. Mais ce n'est qu'assez tard, comme on voit, que ce rapprochement des commentateurs ecclésiastiques devint populaire et passa pratiquement dans l'art au point d'amener les artistes à regarder les mages comme étant ces « rois des Arabes et de Saba » porteurs de présents, dont parle le prophète.

C'est alors aussi qu'on commence à nous révéler leurs noms. La plus ancienne œuvre d'art où on les lise est le *Codex Egberti*, cité plus haut (an 980). Ils y sont ainsi libellés : MELCHIAS, PUDIZAR, CASPAR. En Italie, la fresque de saint Urbain à Rome (an 1011) ouvre la série avec l'orthographe : MELCHIOR, GASPAR, BALDASSAR. En France, ils apparaissent pour la première fois en 1140 sur une cassette en ivoire du musée de Cluny, écrits de la sorte : MELCHIOR, BALTHASAS, GESPAS. Les variantes continuent, mais on en arrive à la forme connue de tous : MELCHIOR, GASPARD, BALTHASAR. (Fig. 8.)

Quelle est l'origine de ces appellations? A cette question, on répondait jusqu'ici : Le pseudo-Bède. Et voici le texte qu'on citait de lui :

> Le premier des mages fut Melchior, un vieillard avec de longs cheveux blancs et une longue barbe. Il avait une tunique rouge, un manteau vert, des chaussures rouges rayées



Phot. Giraudon.

FIG. 9 — BAS-RELIEF DU PORTAIL DE SAINT-TROPHIME D'ARLES (AN 1175)

(1) *Ps.* LXXII, 10.
(2) *Is.* LX, 3.

de blanc et une mitre multicolore : c'est lui qui offrit l'or, symbole de la royauté. Le second se nommait Caspar, était jeune, imberbe, le teint coloré, et avait une tunique verdâtre, un manteau rouge, des souliers rouges : c'est lui qui présenta l'encens, hommage à la divinité. Le troisième s'appelait Balthazar; il avait le teint brun, portait toute sa barbe et était vêtu d'une tunique rouge, d'un manteau blanc, de chaussures verdâtres, le tout en soie. C'est lui qui offrit la myrrhe, comme un témoignage au Fils de l'Homme destiné à la mort.

Ce texte, qui a une saveur d'antiquité, paraît provenir d'un original grec et suppose derrière lui une tradition iconographique. Il provient peut-être de ce recueil de recettes picturales dont le manuel du moine Denys, trouvé au Mont Athos par Didron, est un dérivé tardif. Mais ce n'est pas dans ce texte, moins ancien que les œuvres d'art citées plus haut, qu'il faut chercher la source première d'où découlent les noms des mages. Ceux-ci proviennent, d'après M. Kehrer, d'un ouvrage grec écrit sous l'empereur Anastase (491-518) par un chroniqueur alexandrin, et dont un moine inconnu de la période mérovingienne nous a laissé une traduction latine sous le titre : *Excerpta Latina Barbari*. Voici le texte curieux qu'on y lit concernant les mages :

En ces jours-là, sous Auguste, aux Calendes de janvier, les mages lui offrirent des présents et l'adorèrent ; or, les mages s'appelaient Bethisarea, Melichior, Gathaspa.

Telle est la première forme sous laquelle on saisit les noms des mages, et c'est d'elle que dérive la forme actuelle.

De ces noms le caractère hétérogène est assez frappant. *Melchior* est un nom hébreu qui signifie *Roi de la lumière; Balthasar* est un nom chaldéen, emprunté à Daniel, et qui veut dire *Prince de Bel; Gaspar* est un nom indien, contracté de Ga(tha)spa(r), lequel est lui-même une corruption de *Godaphar* (*Gundaphorus*), ce roi de l'Inde dont parle la *Légende Dorée* au sujet de l'apôtre saint Thomas.

Pendant que l'art fixait ainsi l'âge et le nom des mages, le cycle de leur légende s'élaborait aussi. Car ce n'est pas non plus au XIIe et au XIIIe, comme on le croit, mais plusieurs siècles avant, que cette élaboration a eu lieu. Déjà, en 855, une miniature du *Sacramentaire de Drogo*, ce fils de Charlemagne devenu évêque de Metz, détaille l'histoire des mages en trois épisodes. Les voici devant Hérode, puis à cheval en route pour Bethlehem, avec l'étoile comme guide, enfin devant Marie. Le reliquaire carolingien du Louvre fait de même, et l'ivoire carolingien du Palais des Arts, à Lyon (an 900), y ajoute le sommeil des mages avertis par l'ange. Les exemples continuent, mêlant la légende au récit de saint Matthieu. Le XIIe et le XIIIe siècle ne peuvent donc prétendre qu'au plein épanouissement de cette histoire. C'est alors, en effet, que Jacques de Voragine groupe en deux chapitres de la *Légende Dorée* tous les récits qui s'y rapportent.



Phot. Giraudon.

FIG. 10 — BAS-RELIEF DU CHŒUR DE NOTRE-DAME DE PARIS (AN 1320)

Ces restrictions de date faites, on peut lire dans Mâle la page suivante :

Aucune des scènes de l'enfance de Jésus-Christ ne fournit une plus riche matière à l'imagination populaire que l'adoration des mages. Ces figures mystérieuses que l'Évangile nous montre sous un voile excitaient vivement la curiosité. Aussi la légende ne manque-t-elle pas de nous apprendre tout



Phot. Giraudon.

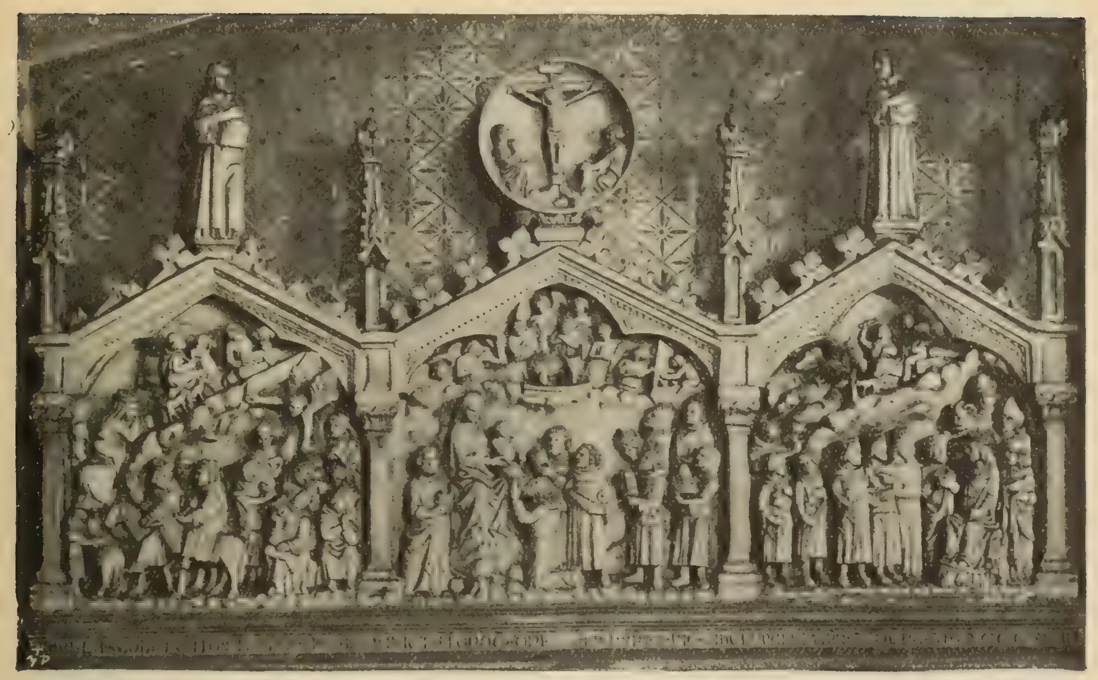
FIG. 11 — PANNEAU D'UN DIPTIQUE ALLEMAND, EN IVOIRE, AU LOUVRE (AN 1350)

ce que saint Matthieu nous laisse ignorer. On nous dit les noms des mages, on nous fait connaître les incidents de leur voyage, on nous raconte toute leur vie et même leur mort. On les fit mourir en vrais chrétiens, baptisés par saint Thomas dans son voyage de l'Inde, et la cathédrale de Cologne accueillit pieusement leurs reliques. De grandes familles du moyen âge comptaient les mages au nombre de leurs ancêtres. On voit encore, dans les ruines du château des Baux, près d'Arles, l'écusson orné de l'étoile qui attestait la noble origine de cette illustre maison..... Le lointain Orient, d'où ils venaient, faisait rêver..... on racontait, entre autres choses que les mages descendaient de Balaam, et qu'ils avaient hérité des secrets de l'antique devin. On assurait que les pièces d'or qu'ils avaient apportées à l'Enfant avaient été frappées par Térah, le père d'Abraham, et qu'elles avaient été données aux Sabéens par Joseph, fils de Jacob, quand il vint chez eux acheter des parfums pour embaumer le corps de son père..... A la façade de la cathédrale d'Amiens, au portail de droite, on peut voir, sous les grandes statues des rois mages, plusieurs petits médaillons qui représentent leur histoire. Dans l'un, ils sont embarqués tous les trois et semblent voguer vers leur pays; et dans l'autre un personnage couronné ordonne de mettre le feu à un navire. Au moyen âge, les fidèles, très familiers avec la légende, reconnaissaient sans peine dans ces bas-reliefs d'Amiens un épisode du retour des mages que Jacques de Voragine nous raconte ainsi : Comme Hérode ordonnait la mort des Innocents, il fut cité par une lettre devant César pour répondre à l'accusation de son fils. Et comme il passait à Tarse, il apprit que les trois rois s'étaient embarqués sur un navire du port, et, dans sa colère, il fit mettre le feu à tous les navires..... (1)

A quoi il faut donner comme conclusion cette phrase du même auteur, une page plus haut : « L'Église du moyen âge, qui se montra si indulgente aux légendes populaires, fut elle-même peuple en cela. »

L'argent des mages, dont parle M. Mâle, était autrefois conservé à Milan, au témoignage d'Ughelli. C'était sans doute des pièces analogues à ce denier de Judas, vénéré encore à Sainte-Croix de Jérusalem, à Rome, et qui n'est autre chose qu'une monnaie de Rhodes. ΡΟΔΙΟΝ lu *Hérode* aura été cause de la légende (2).

(1) *L'Art religieux au* XIII*e siècle*, p. 249.
(2) *Revue numismatique*, n° 4, 1899.



Phot. Alinari.

FIG. 12 — BAS-RELIEF, A SAINT-EUSTORGE DE MILAN (AN 1347)

Cette relique me rappelle le souvenir de cette autre dont parle Didron :

Dans le trésor de Saint-Paul, au Mont Athos, on nous montra douze petits triangles d'or, en filigrane, et soixante-douze grains d'encens et de myrrhe. Les moines dirent que cet or, cette myrrhe et cet encens étaient ceux que les mages auraient offerts à Jésus; ils auraient été apportés au Mont Athos par une femme mystérieuse qu'ils nomment *la belle Marie* (1).

Quant aux reliques des rois mages eux-mêmes, les seuls faits certains que connaisse l'histoire se rapportent à leur translation de Milan à Cologne, en 1164, après la prise de Milan par Frédéric Barberousse. Quelques années auparavant, en 1158, les Milanais ayant découvert, dans l'église de Saint-Eustorge, trois cercueils contenant des corps saints, on regarda ceux-ci comme étant les ossements des trois mages, et la croyance s'établit qu'ils avaient été rapportés de Constantinople par saint Eustorge, ancien évêque de Milan, d'origine grecque († 331 ou 518). La ville prise, Frédéric Barberousse distribua les reliques aux évêques allemands. Reynald de Dassel, évêque de Cologne, reçut pour sa part les ossements des rois mages qu'il s'empressa d'emporter à Cologne, où il arriva le 23 juillet 1164. Il les déposa dans la cathédrale Saint-Pierre, remplacée depuis par le fameux *Dom* gothique, et c'est là qu'on les vénère encore. Nous ne possédons pas de témoignages antérieurs à ceux-là. Qu'est-ce qui a pu faire naître à Milan à cette époque la croyance que ces trois corps saints étaient bien ceux des rois mages? Peut-être, dit M. Kehrer, l'existence d'une *fête des trois couronnés*, analogue à celle des *quatre couronnés* que l'Église romaine célèbre encore le 8 novembre. Le peuple milanais aurait peu à peu établi une identification entre les trois saints et les trois rois. Mais c'est là une pure hypothèse. En fait, on ne saurait l'expliquer. Il faut se borner à constater le fait.

Mais revenons à ce qui est précisément notre sujet, l'étude chronologique des

(1) *Manuel d'iconographie chrétienne*, p. 159, en note.

monuments figurés et l'évolution du type des mages dans les œuvres d'art.

Si l'on considère les mages au point de vue de l'attitude seule, il faut dire que, du IIIe siècle au XIIe, la scène de l'adoration ne change pas et qu'elle est représentée toujours d'après la même formule. Les mages sont invariablement représentés debout, l'un derrière l'autre, leur offrande à la main, s'avançant vers l'Enfant assis sur les genoux de sa Mère. Soudain, à la fin du XIIe siècle, un élément de jeunesse



Phot. Haufstaengel.

FIG. 13 — TABLEAU DE PISANELLO, A BERLIN (XVe S.)

vient vivifier l'ancien type hellénistique : le vieux roi chenu s'agenouille devant la Vierge ; le second montre du doigt l'étoile, et le troisième admire, la main levée. C'est tout un drame vivant au lieu d'une scène hiératique. On l'avait déjà constaté, mais sans l'expliquer.

D'où vient qu'une scène jusque-là immuable s'est ainsi transformée subitement ?

L'explication est dans le drame liturgique français, et cette idée de M. Kehrer est bien la plus féconde de son livre, comme on va le voir.

Le jour de l'Épiphanie, on avait l'habitude, au XIIe siècle, de jouer dans nos



Cliché Broussolle.

FIG. 14 — TABLEAU DE GENTILE DA FABRIANO, A FLORENCE (XVe S.)

églises une sorte de drame destiné à faire revivre aux yeux des fidèles le mystère du jour. Trois personnages, vêtus de robes de soie, une couronne sur la tête, s'avançaient dans l'église avec gravité : c'étaient les rois mages. Arrivés au milieu du chœur, le premier, montrant du doigt l'étoile suspendue à la voûte par un fil, entonnait l'antienne : *Hoc signum magni Regis est.* Ils se remettaient en marche en chantant : *Eamus et inquiramus eum.* Ils arrivaient ainsi devant l'autel où l'on avait disposé une statue de la Madone, et, continuant de chanter l'antienne : *et offeramus ei munera aurum thus et myrrham, alleluia*, ils s'agenouillaient devant la Vierge et offraient leurs présents à l'Enfant Jésus. La mimique des personnages est formellement indiquée dans les textes. *L'un d'eux lève la main pour montrer l'étoile*, dit le drame de Limoges; *Le premier Roi montrant l'étoile aux autres*, dit le drame de Besançon; *Et se montrant l'un à l'autre l'étoile, ils s'avancent*, dit le drame d'Orléans; *Les mages s'approchent et le premier dit en s'agenouillant*, dit le drame de Laon; *Les mages, fléchissant les genoux, offrent leurs présents*, dit le drame de Beauvais.

Les artistes ne firent que reproduire le jeu de scène que le drame liturgique leur mettait sous les yeux. Mais, ayant le choix entre la scène du chœur et celle de l'autel, ils les fusionnèrent. Et de là vient que, dans les compositions de cette époque, le premier mage est déjà à genoux pendant que le second montre encore l'étoile. Ainsi voyons-nous la scène traduite : au portail de Saint-Trophime d'Arles (an 1175), au portail de Saint-Gilles (an 1180), au portail Nord de la façade Ouest de Notre-Dame de Laon (an 1200), au portail Nord de Notre-Dame de Chartres (an 1220), sur un psautier de Chantilly

n'est plus limité par l'étroitesse du lieu, la représentation s'allonge d'une cavalcade étincelante qui fait la joie du populaire en liesse. Le 6 janvier 1336, les Dominicains de Milan organisent un cortège des mages. Les rois à cheval, suivis de serviteurs, de mulets porteurs de bagages et même d'animaux exotiques tels que chameaux et guépards, parcourent la ville et finalement s'arrêtent devant l'église Saint-Laurent, où Hérode, assis, entouré de ses scribes, les interroge sur le Messie. Le cortège reprend sa marche et arrive à Saint-Eustorge. Là, près de l'autel, une crèche est préparée : les rois offrent leurs présents à l'Enfant qu'ils adorent. Puis, ayant pris congé, ils vont dormir sous un abri. Alors, un ange leur apparaît et leur ordonne de repartir en passant, non plus par Saint-Laurent, mais par la Porte Romaine.



Phot. Giraudon.

FIG. 15 — MINIATURE DES « TRÈS RICHES HEURES » DU DUC DE BERRY A CHANTILLY (AN 1450)

(an 1250), sur un manuscrit latin de la Bibliothèque Nationale (an 1275), au XIVe siècle, sur l'admirable bas-relief du pourtour du chœur de Notre-Dame de Paris et sur le diptique allemand du musée du Louvre, sur le tabernacle d'Or-San-Michele, à Florence, sculpté par Orcagna (an 1359), etc. (Fig. 9, 10, 11.)

Au XIVe siècle, le drame passe de l'église sur la place publique, et là, comme on

Eh bien, qu'est-ce que le bas-relief daté de 1347 que l'on voit encore à Saint-Eustorge de Milan et qui représente l'adoration des mages? la reproduction de la fameuse fête des mages qui, depuis 1336, se célébrait chaque année à Milan. (Fig 12.)

En 1417, une cavalcade des rois mages

est organisée à Padoue. En 1454, Florence voit passer dans ses rues les trois rois suivis de deux cents cavaliers. Un peu partout, en Europe, de semblables fêtes s'organisent. Les artistes naturellement s'en inspirent, les reproduisent de leur mieux, et quand ils ont à traduire la scène évangélique de l'Épiphanie, c'est en réalité ces fêtes dont le souvenir les hante que traduisent leurs pinceaux. Les riches *Adorations des mages* des peintres italiens du xve siècle, Gentile da Fabriano, Pisanello, Benozzo Gozzoli, n'en sont que la photographie. Celles du miniaturiste des *Heures* du duc de Berry et de Jean Fouquet, en France, pourraient servir d'illustration aux récits que le xive siècle nous a laissés. (Fig. 13, 14, 15, 16.) Et voilà qui nous fait voir sous un jour nouveau cette forme de l'adoration des mages où les personnages abondent faisant suite aux rois d'Orient. Nous y retrouvons les cortèges triomphaux nés du drame liturgique, lequel se trouve ainsi avoir démesurément enrichi au xive siècle l'iconographie jusque-là si simple de l'adoration des mages (1).



Phot. Giraudon.

FIG. 16 — MINIATURE DE JEAN FOUQUET, A CHANTILLY (AN 1450)

Le lecteur, qui a suivi jusqu'ici l'histoire de ce développement iconographique, s'étonne peut-être qu'il n'ait pas encore été question du nègre. Le roi nègre fait son apparition à la fin du xive siècle, au lieu et place du jeune mage imberbe. Cela, moins la date exacte, on le savait déjà, mais voici des précisions nouvelles.

C'est au réalisme de l'art septentrional que l'on doit l'introduction du mage maure, et les pays méridionaux furent les derniers à l'accepter. Il apparaît pour la première fois, semble-t-il, aux environs de 1355, sculpté sur un tympan de portail à Thanner, mais les miniaturistes allemands et néerlandais ne suivent l'exemple que plus tard. (Fig. 17.) Quant à l'Italie, elle demeure longtemps revêche à son admission dans l'iconographie. Ses

(1) Sur ce point, l'ouvrage allemand de M. Kehrer a été complété par un article récent de M. Mâle, *les Rois mages et le drame liturgique*, paru dans la *Gazette des Beaux-Arts*, octobre 1910.

peintres du XVe siècle, Fra Angelico, Filippino Lippi, Ghirlandajo, Signorelli, l'ignorent encore, et en plein XVIe siècle Andrea del Sarto lui donne un teint rouge cuivre. Même dans le Nord, cette innovation ne se généralise pas tout de suite, et la tradition précédente, qu'on peut appeler la tendance archaïsante, va de pair, continue longtemps encore avec cette nouveauté, comme le prouve, par exemple, le tableau de Roger Van den Weyden à Munich, en 1450.

Qu'est-ce qui a poussé les artistes à remplacer le roi imberbe par un roi nègre? Le théâtre populaire. Au XIVe siècle, au XVe surtout, celui-ci avait l'habitude de donner



FIG. 17 — TABLEAU DE HANS BALDUNG (XVe S.)

à Gaspard l'aspect d'un noir d'Afrique, et c'est lui qui était le porte-parole des trois autres. Comme les innovations précédentes, celle-ci n'est donc aussi qu'un emprunt fait au théâtre. Les artistes du XVe siècle ont peint l'adoration des mages telle qu'ils la voyaient jouer par les acteurs.

Mais il faut aller plus loin dans l'explication et dire la pensée secrète qui est au fond de cette transformation. Celle-ci n'est pas née précisément de cet amour de l'exotisme qui se manifeste à cette époque. Elle est venue d'une pensée théologique, de cette idée que les trois mages représentaient aux pieds de Jésus les trois parties du monde, les trois grandes races humaines. Dans les sermons d'alors, les prédicateurs, continuant cette grande pensée des Pères que les mages sont les *prémices des nations*, rattachaient Melchior, Gaspard et Balthasar aux trois fils de Noé, Sem, Cham et Japhet, dont ils étaient censés descendre. De là à dire que Melchior était un roi japhétique, venu d'Europe et de race blanche; Gaspard, un roi chamite, de race noire et venu d'Afrique; Balthasar, un roi sémite, de race brune et venu d'Asie, il n'y avait qu'un pas. On le fit, et les artistes en vinrent ainsi tout naturellement, sur le théâtre comme dans l'art plastique, à préciser définitivement la race et la physionomie personnelle à chaque mage. Ainsi compris de tous, grâce aux commentateurs ecclésiastiques, les trois rois sont bien auprès de la crèche la députation représentative de l'humanité tout entière.

Le roi nègre est plus ancien que ne pourraient le faire croire les œuvres d'art. Déjà, au VIIIe siècle, le vénérable Bède émet l'idée que le plus jeune des mages représente l'Afrique, et du Xe au XIIe siècle on trouve plusieurs textes qui le qualifient de noir. Je n'en retiendrai que celui-ci, du *codex d'Engelbert*, où on lit: *Tertius patissa niger erat qui myrrham obtulit* (1). Mais cette notion ne passe dans l'art qu'au milieu du XIVe siècle.

Avec cette retouche, la dernière qu'y aient faite les artistes, le sujet est au

(1) « Le troisième padischah (sultan) était noir et c'est lui qui offrit la myrrhe. »

point. Les siècles suivants n'y changeront rien. Le tableau d'Albert Dürer à Florence et la fresque de Bernardino Luini à Saronno marquent le terme de son évolution et l'iconographe peut s'arrêter là. (Fig. 18.) A cette époque, le thème de l'adoration des mages se retrouve partout, et la liste des œuvres serait longue. Je ne la donnerai pas, ne voulant pas verser dans le catalogue. Il me suffit d'avoir donné au lecteur les idées générales qui lui permettront de lire les vieilles images. Mais je m'en voudrais de ne pas citer, à cause de leur exceptionnelle valeur d'art, la fresque de Raphaël aux Loges du Vatican, le tableau de Corrège à Milan, et la toile de Rubens à Anvers. Plus encore que les deux autres, le célèbre



Phot. Anderson.

FIG. 18 — TABLEAU D'ALBERT DURER, A FLORENCE (AN 1504)

tableau du peintre flamand peut être considéré comme la suprême réalisation de ce sujet mille fois traité (fig. 19). Cette scène, d'un faste un peu étrange qui évoquait toutes les splendeurs orientales, ne pouvait que plaire à Rubens épris avant tout de décors somptueux et d'imaginations truculentes. Aussi l'a-t-il traitée cinq fois. L'une de ces toiles est à Madrid, l'autre à Malines, la troisième à Bruxelles, la quatrième au Louvre, la cinquième à Anvers. C'est celle-ci la belle. Peinte en un jour de verve, elle est une des œuvres de Rubens où s'affirment le mieux sa virtuosité et son lyrisme joyeux. Les mages y sont campés, plus superbes que jamais : Balthazar chamarré comme un archevêque, Melchior héroïque comme un



Phot. Hermans.

FIG. 19 — TABLEAU DE RUBENS, A ANVERS (AN 1625)

conquérant, Gaspard fastueux comme un sultan de Constantinople, roulant des yeux de braise dans une face d'ébène.

De nos jours, à Saint-Germain des Prés, Hippolyte Flandrin a su, en une composition d'un très grand style, prendre place à côté de ces maîtres (fig. 20).

Maintenant, grâce aux artistes, les



FIG. 20 — PEINTURE DE FLANDRIN A SAINT-GERMAIN DES PRÉS (AN 1856)

mages ne sont plus pour nous une énigme. Nous savons tout d'eux, et comment ils vinrent, en grande pompe, vêtus d'habits royaux, adorer l'Enfant Jésus.

Hérédia peut donc venir et nous dire son sonnet, exact, précieux, métallique, sans envergure ni souffle, mais ciselé d'une main sûre comme un pommeau de dague, et où nous retrouvons condensés les enseignements des vieilles images :

Donc, Balthazar, Melchior et Gaspar, les Rois Mages,
Chargés de nefs d'argent, de vermeil et d'émaux,
Et suivis d'un très long cortège de chameaux,
S'avancent, tels qu'ils sont dans les vieilles images.

De l'Orient lointain, ils portent leurs hommages
Aux pieds du Fils de Dieu né pour guérir les maux
Que souffrent ici-bas l'homme et les animaux.
Un page noir soutient leurs robes à ramages.

Sur le seuil de l'étable où veille saint Joseph,
Ils ôtent humblement la couronne du chef,
Pour saluer l'Enfant qui rit et les admire.

C'est ainsi qu'autrefois, sous Augustus Cœsar,
Sont venus, présentant l'or, l'encens et la myrrhe,
Les Rois Mages Gaspar, Melchior et Balthazar.

LES PORTAILS IMAGÉS

Viollet-le-Duc a dit des portails qu'ils étaient la préface des poèmes de pierre que sont les cathédrales. Il vaudrait mieux dire qu'ils en sont, avec les vitraux, les feuillets illustrés. C'est là, en effet, que l'imagerie gothique, à laquelle les murs systématiquement évidés interdisaient la peinture murale, s'est presque exclusivement développée. En dehors, il n'y a que les miniatures. Nue sans leur parure, la cathédrale s'adorne surtout par eux : par ses roses et ses vitraux incendiés de lumière où flamboient les bienheureux, par ses porches et ses portails noyés d'ombre où conversent les saints de pierre. Œuvres complètes en soi, les portails peuvent prétendre à être eux-mêmes des poèmes, et ils le sont vraiment, car c'est sur eux, mieux encore que sur les verrières et les manuscrits, que les artistes du moyen âge ont écrit pour les illettrés la véritable *Bible des pauvres*, l'encyclopédie de leur temps. Tout le savoir d'alors, tel que le plus érudit de tous, Vincent de Beauvais, l'avait codifié dans son *Miroir*, y est : la nature, la science, la morale, l'histoire. Ils en sont la traduction plastique, la mise en images, et nos pères leur donnaient le nom de *portails imagés*.

Mais les portails ne sont pas seulement de l'illustration sculptée. Ce sont aussi des organes architectoniques, des membres d'architecture, et si l'imagier les a décorés d'après un programme que les clercs avaient fixé, le maître maçon a commencé par les bâtir d'après un plan que lui seul avait tracé. Ils intéressent donc l'architecte tout autant que l'iconographe. Ils sont une construction, et à ce titre Viollet-le-Duc, dans son *Dictionnaire d'architecture*, et M. Enlart, dans son *Manuel d'archéologie française*, s'en sont occupés pour en fixer les origines et en montrer l'évolution. Ils forment une page d'iconographie, et, comme tels, M. Emile Mâle, dans son livre *l'Art religieux au* XIIIe *siècle*, les a étudiés pour en lire le texte et en expliquer la composition. Ils constituent un ensemble de statuaire monumentale, et, vus sous cet angle, M. André Michel, dans son *Histoire de l'art*, les a examinés pour dire les caractères de la sculpture gothique aux diverses époques. Leur histoire est donc triple, divisée qu'elle est en trois chapitres, dont l'un est d'architecture, l'autre de sculpture, le troisième d'iconographie. J'essayerai de résumer ici les trois sans les séparer.

Tant au point de vue de l'iconographie que de l'art de bâtir et de celui de sculpter, le portail imagé est en germe dans les portes historiées des derniers porches romans. L'architecture gothique le revendique comme une création qui lui est propre, mais elle en avait reçu l'idée de sa vieille nourrice, l'architecture romane.

Pour en saisir les origines, ce n'est ni dans la Normandie à l'ornementation géométrique, ni dans la Picardie, ni dans la Champagne, ni même dans l'Ile-de-France, qu'il faut aller, car ce n'est pas dans ces écoles romanes, longtemps retardataires, que se préparèrent les destinées de ce membre important de notre architecture religieuse. Ce n'est pas non plus en Provence, malgré la thèse récente de M. Voge, qui voudrait voir dans des façades comme celles de Saint-Trophime d'Arles et de Saint-Gilles l'origine du style monumental français. Dernières productions d'une école tout imbue de l'art antique, ces deux monuments sont plus une œuvre de déclin que d'aurore artistique, et ils ne sauraient prétendre au rôle d'avoir préparé le renouveau gothique. Leur date à la fin du XIIe siècle, 1175 environ, s'y oppose. Tout au plus pourrait-on dire de la façade de Saint-Gilles, dont le dispositif général est d'une grandeur et d'une harmonie si remarquables, qu'elle a été une des premières à

réaliser ce parti pris de trois baies ornées reliées par des statues, si tant est que l'architecte, quand il commença Saint-Gilles en 1116, ait prévu tous les développements futurs de la façade, comme le veut M. de Lasteyrie. Et ce n'est pas davantage dans l'école auvergnate ni dans celle de Poitou-Saintonge. Les ateliers d'Auvergne, très en avance pour la petite sculpture, celle des chapiteaux, n'ont abordé qu'avec timidité les grands morceaux, comme sont les portes historiées, et ceux-ci, par exemple le portail de l'église de Conques (Aveyron) et le portail de Notre-Dame du Port, à Clermont-Ferrand, n'arrivent que très tard, à la fin du XII[e] siècle. Les monuments du Poitou et de la Saintonge, tels que Notre-Dame la Grande à Poitiers, Sainte-Marie aux Dames à Saintes, Saint-Pierre d'Aulnay en Saintonge, sont dans le même cas : leurs portails, admirables, datent aussi de la seconde moitié du XII[e] siècle. Ils eurent un rôle, mais qui ne fut pas d'initiation.

Les origines du portail imagé, comme d'ailleurs de toute la sculpture française, doivent être cherchées dans l'école de Bourgogne et dans l'école du Languedoc. C'est là, à Vézelay et à Moissac, entre autres, que le portail est né. La porte de l'église abbatiale de Vézelay, dans l'Yonne, la porte de l'église de l'abbaye de Moissac, dans le Tarn-et-Garonne, la porte méridionale de Saint-Sernin de Toulouse, voilà les premiers monuments à citer pour cette histoire. Ces portes romanes sont les mères des portails gothiques. Toutes trois datent du début du XII[e] siècle et peuvent être datées approximativement, la première de 1120, les deux autres de 1130.

Les artistes bourguignons et languedociens sont donc les créateurs du portail imagé. D'où leur est venue une pareille avance artistique? L'explication diffère pour les deux provinces. La Bourgogne doit à la présence de la prodigieuse abbaye de Cluny d'avoir été pour les sculpteurs une terre prématurément féconde. Quant au Languedoc, « il était depuis le XI[e] siècle, dit M. André Michel, le foyer de la civilisation la plus brillante, et il le demeura jusqu'au commencement du XIII[e] siècle, jusqu'au moment où les croisés du Nord vinrent noyer dans le sang des Albigeois les germes de cette culture précoce et raffinée. C'est là, et surtout à la cour de Toulouse, que l'art comme la poésie du moyen âge donna sa première et sa plus charmante floraison ».

Comment, après les tâtonnements informes du début, les architectes romans de ces deux contrées furent-ils amenés à constituer ce type de portail? Ce fut proprement une création, à laquelle on peut tout juste reconnaître une influence lombarde. Les maîtres maçons bourguignons et languedociens eurent d'abord l'idée que le tympan et le linteau pouvaient devenir un champ d'ornementation intéressant. Ils réservèrent donc ce remplage à une composition iconique. Trouvant que le tympan était un poids trop lourd pour le linteau, ils établirent au-dessous un trumeau comme support. Autour de ce motif central, ils firent saillir, pour l'encadrer et le soulager à la fois, plusieurs voussures proéminentes dont ils décorèrent les claveaux. Et traçant d'après la retombée des voussures le plan des jambages de la porte, ils firent de ceux-ci des piédroits ébrasés à ressauts rectangulaires dans les angles rentrants desquels ils logèrent des colonnettes. Ainsi fut créé ce type qui allait avoir pendant deux siècles de si brillantes destinées. Le portail de Vézelay et le portail de Moissac en sont la première réalisation (fig. 1 et 2).

Le thème iconographique du tympan de Vézelay est, dit-on, celui de la Pentecôte. Le Christ, les bras grands ouverts, est assis entre deux nuages dans l'amande mystique, et de ses mains s'échappent des rayons qui vont se poser sur les Douze rangés autour de lui. Ces rayons figureraient le Saint-Esprit que Jésus, la veille de sa mort, avait promis à ses apôtres de leur envoyer, une fois ressuscité. Les sculptures qui accompagnent

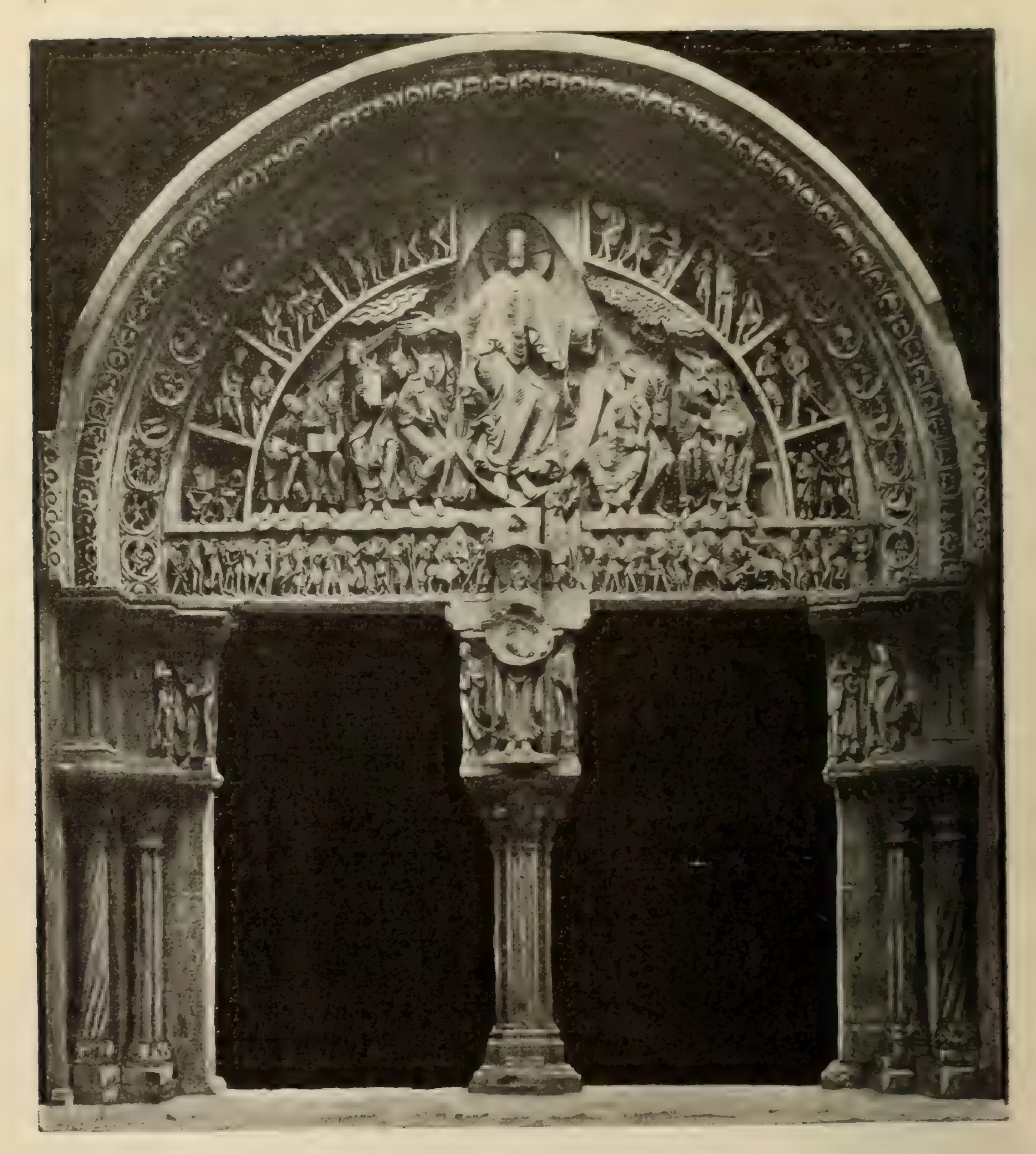


FIG. I — PORTAIL DE VÉZELAY (YONNE) (VERS 1120)
(D'après le moulage du Trocadéro.)

cette scène constituent une énigme iconographique que personne n'a encore pu expliquer. Qu'est-ce que ces figures étranges groupées en huit compartiments, tout autour du tympan, et ces personnages bizarres qui processionnent sur le linteau? Nous reconnaissons bien saint Jean-Baptiste juché au haut du trumeau, et les signes du zodiaque mêlés aux travaux des mois dans la voussure, mais la composition circulaire du tympan et celle du linteau nous échappent. L'opinion de M. Émile Mâle, qui y voit une carte du monde tel qu'on se le figurait alors, avec ses peuplades légendaires d'hommes à tête de chien, à longues oreilles, au corps emplumé, au pied unique pouvant servir de parasol, paraît la plus vraisemblable. Cette page évoque donc le *docete omnes gentes* du Christ ressuscité : mais alors le

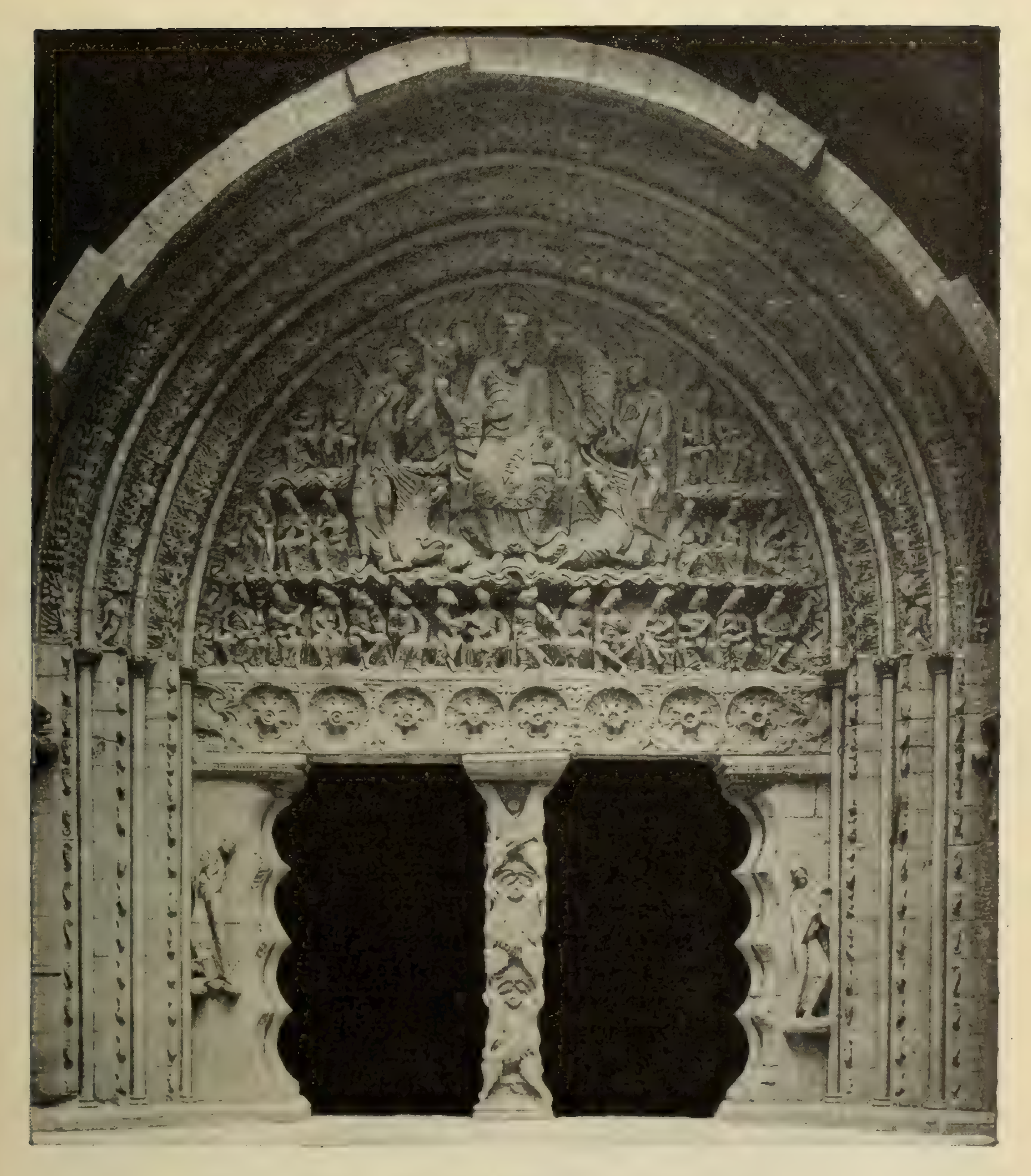


FIG. 2 — PORTAIL DE MOISSAC (TARN-ET-GARONNE) (VERS 1130)
(D'après le moulage du Trocadéro.)

tympan ne représente-t-il pas la Mission des Apôtres plutôt que la Pentecôte ?

Le thème du portail de Moissac est celui de la seconde vision de saint Jean au chapitre IV de son Apocalypse. Le Christ, assis sur un trône et couronné, que des couleurs très vives, maintenant effacées, devaient faire ressembler à une *vision smaragdine*, bénit de la main droite tandis que sa gauche tient le livre scellé *que personne ne peut ouvrir*. Il est cantonné des quatre animaux symboliques : l'aigle, le lion, le bœuf, l'homme, et entouré des vingt-quatre vieillards qui regardent, fascinés, la formidable apparition, en des attitudes admirables de vie. Le sujet est très nettement écrit, et nul doute n'existe pour son interprétation.

Comme sculpture, le portail de Moissac procède des ivoires byzantins pour le tympan et le linteau, des étoffes orientales pour le trumeau, qui est formé de trois couples de lions entrelacés. Le portail de Vézelay, au contraire, dérive des anciens manuscrits : les plis en spirale, que l'on remarque aux vêtements des personnages, rappellent les enroulements concentriques auxquels se complaisaient les calligraphes et les enlumineurs.

On ne saurait assez louer le caractère grandiose et l'originalité de ces deux œuvres extraordinaires, les plus étonnantes qu'ait produites l'art roman. L'œuvre languedocienne l'emporte encore sur l'œuvre bourguignonne comme puissance et verve créatrice. La rigidité et la maladresse de cet art encore barbare ne doivent pas empêcher d'en voir le style fier et vigoureux ; et il faut se souvenir que ces audacieuses pages, sculptées de verve d'après un tout petit document, ivoire, étoffe ou manuscrit, fourni par le clerc directeur, contenaient les germes des floraisons futures.

Après, le centre d'élaboration se transporte dans le Nord, dans l'Ile-de-France, et là, c'est le chantier de Saint-Denis qui, sous l'impulsion de Suger, mais avec des ouvriers venus d'un peu partout, devient l'atelier décisif où le type se constitue.

L'église abbatiale de Saint-Denis a été commencée par la façade, et l'on peut donner l'année 1140 comme date à ses portails encore debout. L'artiste inconnu qui les édifia paracheva le type créé à Moissac en adossant aux piédroits, contre les colonnes, de grandes statues monumentales représentant les ancêtres royaux du Christ. C'était l'incorporation à l'architecture, et à l'organisme même du portail, des figures plates qui, à Moissac, étaient simplement plaquées sur le mur. Malheureusement, ces statues-colonnes ont disparu au XVIIIe siècle, et nous ne les connaissons plus que par les dessins de l'ouvrage de Montfaucon, *les Monuments de la monarchie française*. Certains indices relevés sur ces dessins, par exemple le croisement des jambes si caractéristique à Moissac et à Toulouse, ont permis à M. Voge de conclure à une influence languedocienne. Le visiteur de Saint-Denis peut encore se rendre compte de ce qu'elles devaient être en regardant les deux statues royales conservées dans le croisillon Nord du transept et qui proviennent de Notre-Dame de Corbeil. De simples colonnes, posées au XVIIIe siècle et sculptées au XIXe, les remplacent aujourd'hui. A peu près tout, du reste, dans ce portail provient de la malencontreuse restauration dirigée par Debret sous Louis-Philippe, ainsi qu'en témoigne cette inscription : *Brun, élève de Lemot, restaura ce portail en 1839*. Piédroits, voussures, tympans, tout est moderne, d'un moderne tellement navrant et avec un tel mélange de morceaux anciens utilisés et de parties nouvelles, qu'il a dégoûté à tout jamais les archéologues de l'étudier.

A défaut de la façade de Saint-Denis, le portail royal de Notre-Dame de Chartres, le portail latéral de la cathédrale du Mans, le portail méridional de Notre-Dame d'Étampes, la porte occidentale de Saint-Loup-de-Naud dans la Seine-et-Marne, qui en dérivent, permettent de suivre les progrès de l'aménagement des portails imagés. Chartres est le centre de cette étude. C'est dans son atelier, qui comptait les premiers artistes du temps, que le style nouveau, proclamé à Saint-Denis, se manifesta avec le plus d'ampleur.

Le portail royal de Notre-Dame de Chartres date de 1145 (fig. 3). Construit d'abord sur la ligne où les tours se soudent à la nef, exactement au milieu de la troisième travée actuelle, il occupait primitivement l'entrée du narthex auquel il servait de façade, et il fallait, pour y arriver, passer entre les deux clochers dans une sorte de péristyle. Vers 1185, on le démonta et on le transporta, pierre par pierre, à 20 mètres en avant, à l'endroit qu'il occupe aujourd'hui. Cette translation, que les fouilles de M. Lefèvre Pon-

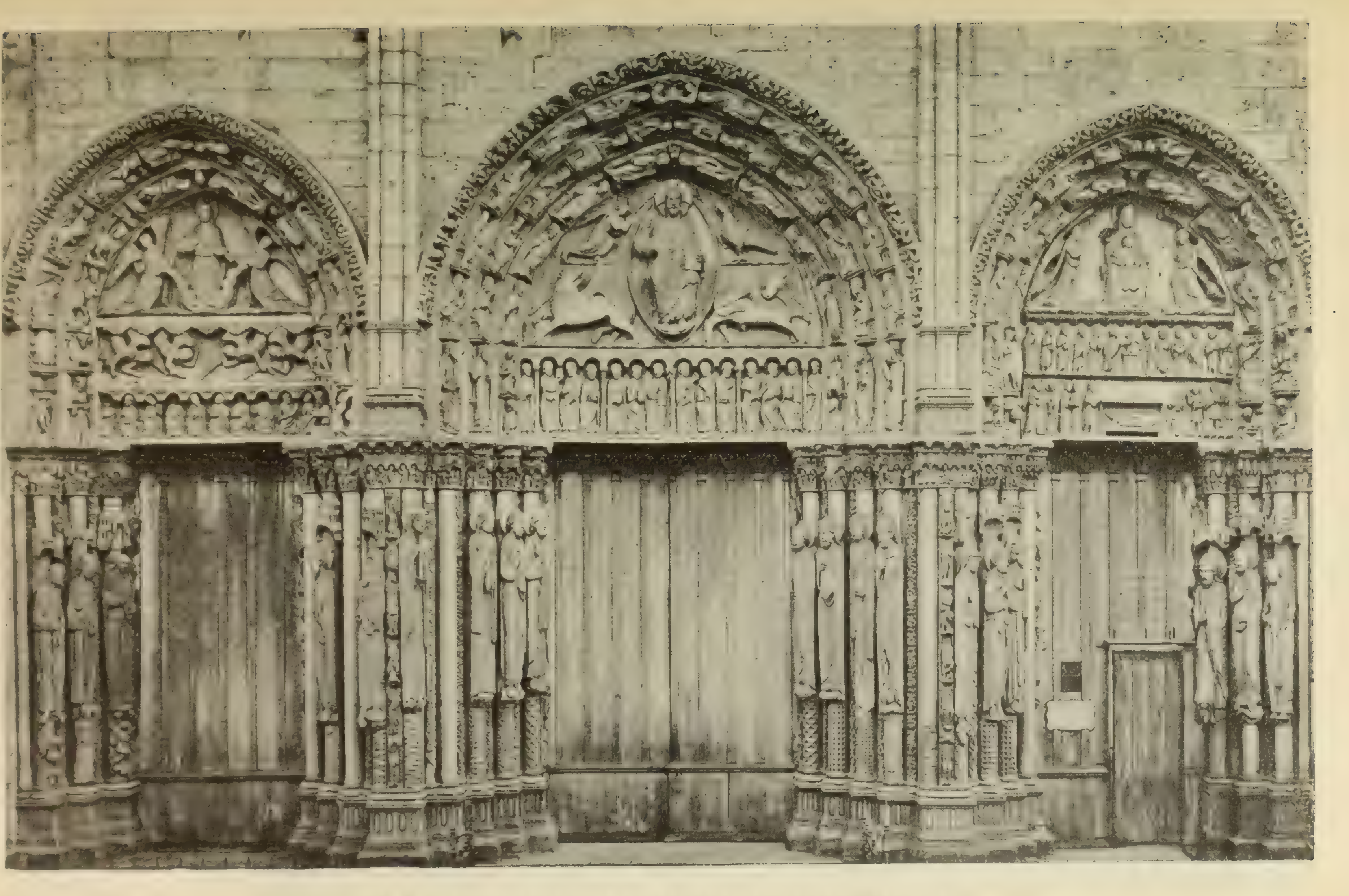
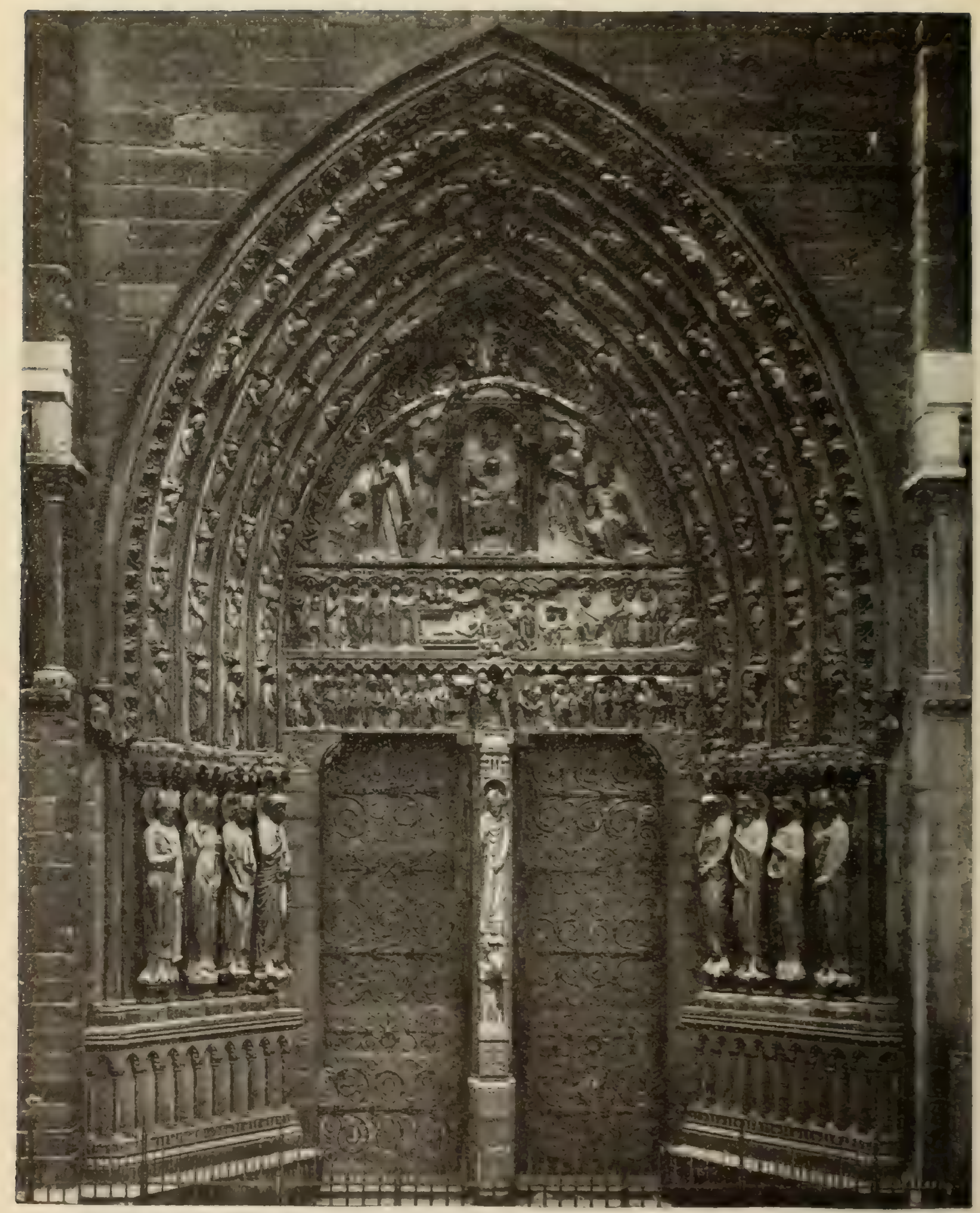


FIG. 3 — PORTAIL ROYAL DE NOTRE-DAME DE CHARTRES (VERS 1145)



Phot. Alinari.

FIG. 4 — PORTAIL SAINTE-ANNE DE NOTRE-DAME DE PARIS (VERS 1170)

talis ont mise en pleine lumière, devait le sauver de la ruine. En 1194, en effet, un incendie formidable éclatait qui jetait bas les murs de la basilique bâtie par Fulbert au début du XIe siècle. Seuls restèrent debout le portail royal et les deux tours. L'architecte gothique, qui édifia la cathédrale actuelle, les fit rentrer dans son plan. Comme la façade de Saint-Denis, la façade de Notre-Dame de Chartres est donc, en partie, un débris roman utilisé par un constructeur gothique.

Les trois portes du portail royal de Chartres, accouplées de facon à ne former

Phot. Alinari.

FIG. 5 — PORTAIL DE LA VIERGE A NOTRE-DAME DE PARIS (VERS 1210)

qu'une seule composition, sont d'une conception admirable. Architectoniquement, elles représentent, moins le trumeau dont il faut ici comme à Saint-Denis regretter la disparition, le programme définitif du portail imagé. Les vingt statues royales, qui en garnissent les piédroits, en sont la partie la plus intéressante. Ces statues-colonnes, resserrées dans les plis rigides de leurs robes, disent

assez, par leur forme étroite et allongée, leur fonction architectonique, et elles nous montrent l'œuvre du sculpteur justement subordonnée à celle du maître-maçon. Caryatides chrétiennes, on ne saurait mieux les comparer comme style qu'aux orantes archaïques de l'Acropole, drapées sévèrement comme elles de manteaux aux plis parallèles. C'est là d'ailleurs le caractère, assez curieux, de cette sculpture archaïque française, qu'elle a usé, d'instinct, des mêmes procédés que les Grecs du VIe siècle avant Jésus-Christ. Et d'elle à la statuaire si aisée du XIIIe siècle, la progression va s'accomplir d'après le même rythme que du vieux temple d'Athéna au Parthénon de Phidias, tant il est vrai que des lois constantes président à l'évolution de l'organisme vivant qu'est une école d'art.

Le portail royal est un premier essai de fixation du programme iconographique que nous verrons définitivement fixé tout à l'heure. Des trois portes, celle du milieu est consacrée, comme à Moissac, à la seconde vision apocalyptique de saint Jean. Le Christ, que l'on voit au milieu du tympan, cantonné des quatre animaux et entouré des vingt-quatre vieillards, est donc le *Dieu assis* que saint Jean a vu *pareil à une pierre de jaspe et de sardoine;* et cette gloire ovale, sur laquelle il se détache comme sur un camée gigantesque, est sans doute là pour traduire l'*aspect de pierre précieuse* que l'inspiré de Pathmos donne à sa vision (1). La porte de droite est consacrée à la Vierge, dont la statue occupe le tympan. Sur le linteau, on voit l'Annonciation, la Visitation, la Nativité, la Présentation, et dans les voussures les sept arts libéraux. La porte de gauche a, comme motifs iconiques, l'Ascension dans le tympan, les signes du zodiaque et les travaux des mois dans les voussures, les apôtres sur le linteau. Les trois portes ont, comme éléments communs : les statues royales, ancêtres du Christ, qui garnissent les piédroits, et la ligne des chapiteaux formant frise, où se déroule toute la vie du Christ, depuis la rencontre de Joachim et d'Anne jusqu'à la Résurrection. Cette belle page est bien, comme on le voit, une première ébauche de ces *Sommes artistiques* que le siècle suivant réalisera.

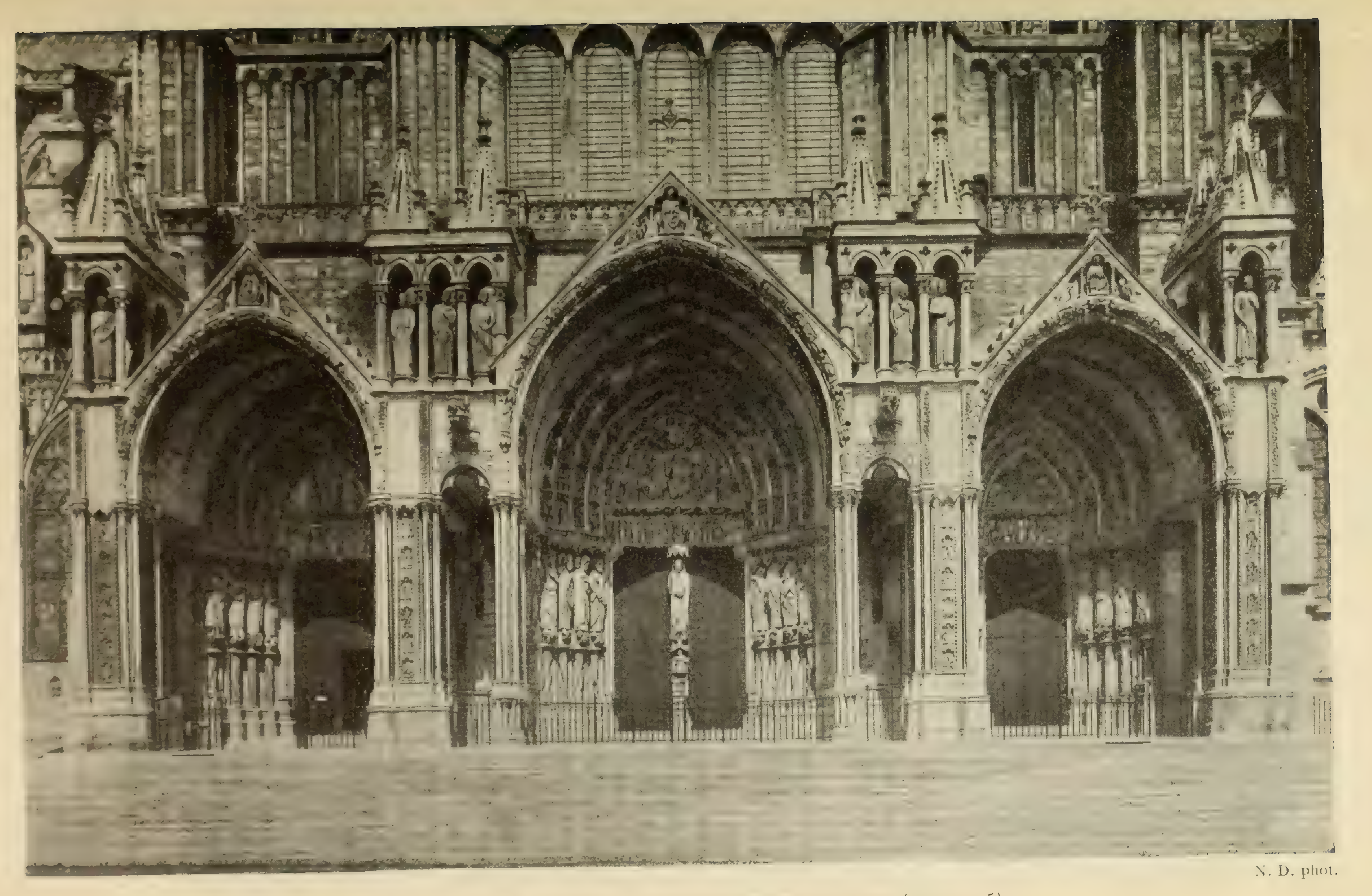
Si l'on veut bien remarquer que les apôtres du linteau de gauche rappellent étrangement par leur attitude les vieillards apocalyptiques de Moissac, que le personnage sculpté sur la face du contrefort de gauche a les jambes croisées comme les statues de l'école toulousaine, et qu'enfin plusieurs apôtres du linteau central s'apparentent manifestement à ceux de Vézelay, on sera amené à conclure que les ateliers chartrains du milieu du XIIe siècle adoptèrent, en les modifiant, les traditions des ateliers bourguignons et languedociens.

Le portail royal de Notre-Dame de Chartres est le dernier en date des portails romans. La porte Sainte-Anne de Notre-Dame de Paris, de quinze ou vingt ans plus jeune, est le premier en date des portails gothiques (fig. 4).

On a longtemps, à la suite de Viollet-le-Duc, considéré la porte Sainte-Anne comme un débris de l'ancienne basilique romane bâtie par Etienne de Garlande († 1142) et démolie à la fin du XIIe siècle pour faire place à la cathédrale actuelle, laquelle fut commencée par Maurice de Sully en 1163. C'était la mettre bien avant le portail royal de Chartres, avant même le Saint-Denis de Suger, à une date qui nous apparaît aujourd'hui impossible. M. de Lasteyrie, le premier, a démontré qu'elle était simplement contemporaine des premiers travaux de Notre-Dame (1). Maurice de Sully, lorsqu'il édifia le nou-

(1) Voir dans l'article *Images du Christ* la reproduction de ce Christ. On trouvera dans ce même article le *Christ juge* du portail Sud de Chartres et le *Beau Dieu* du portail Occidental d'Amiens.

(1) *Mémoires de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Ile-de-France*, 1902, t. XXIX.



N. D. phot.

FIG. 6 — PORTAIL MÉRIDIONAL DE NOTRE-DAME DE CHARTRES (VERS 1225)

veau chœur en 1163, se préoccupa du futur portail occidental : il fit donc sculpter, en prévision, le tympan où se voit son image avec celle du roi Louis VII à côté de la Vierge, le premier linteau, le trumeau et les statues des piédroits. Mais, demeurés une cinquantaine d'années sans utilisation, de 1170 à 1225 environ, ces éléments furent alors seulement mis en place et complétés d'un second linteau et de voussures nouvelles dont l'arc ne correspondait pas à celui du tympan. De là le caractère hybride de cette œuvre et son agencement défectueux.

L'hypothèse de M. de Lasteyrie, prise *in globo*, est certaine. Depuis, M. Paul Vitry est venu la compléter de la façon suivante, qui achève de la rendre séduisante.

Les ateliers de Maurice de Sully, quand ils préparaient la future façade de la cathédrale dont le chœur était déjà debout, avaient reçu la commande, suivant le programme iconographique habituel, d'une porte consacrée à la Vierge et d'une autre, centrale celle-là, consacrée au Christ de l'Apocalypse. Ils sculptèrent donc pour la première la Vierge assise du tympan (1), le premier linteau, le saint Marcel du trumeau, les statues des piédroits ; pour la seconde, les vieillards de l'Apocalypse, l'Agneau divin, le *Fils de l'homme* tenant une épée à la bouche, qui se voient dans les voussures, et ce *Christ juge* disparu dont parle Viollet-le-Duc (t. VIII, p. 260), qui le retrouva dans les fouilles du parvis. Plus tard, à l'époque de saint Louis, les plans du portail central ayant été changés, on utilisa pour la porte Sainte-Anne ces divers éléments (moins le Christ juge du tympan central) primitivement destinés à deux portes différentes, en les complétant par un second linteau et une voussure formée des rois de Juda. Mais cette porte latérale se trouvant moins large que la porte centrale prévue, il arriva que les cordons des voussures, trop rapprochés à leur base, se rejoignirent au sommet sans laisser la place nécessaire aux clés prévues. On dut donc remplacer ces dernières, aujourd'hui au Louvre, par des copies approximatives plus petites. Conclusion : la porte Sainte-Anne est une œuvre composite formée des fragments incomplets de deux ensembles différents que l'on a complétés un demi-siècle plus tard, au moment du montage (1).

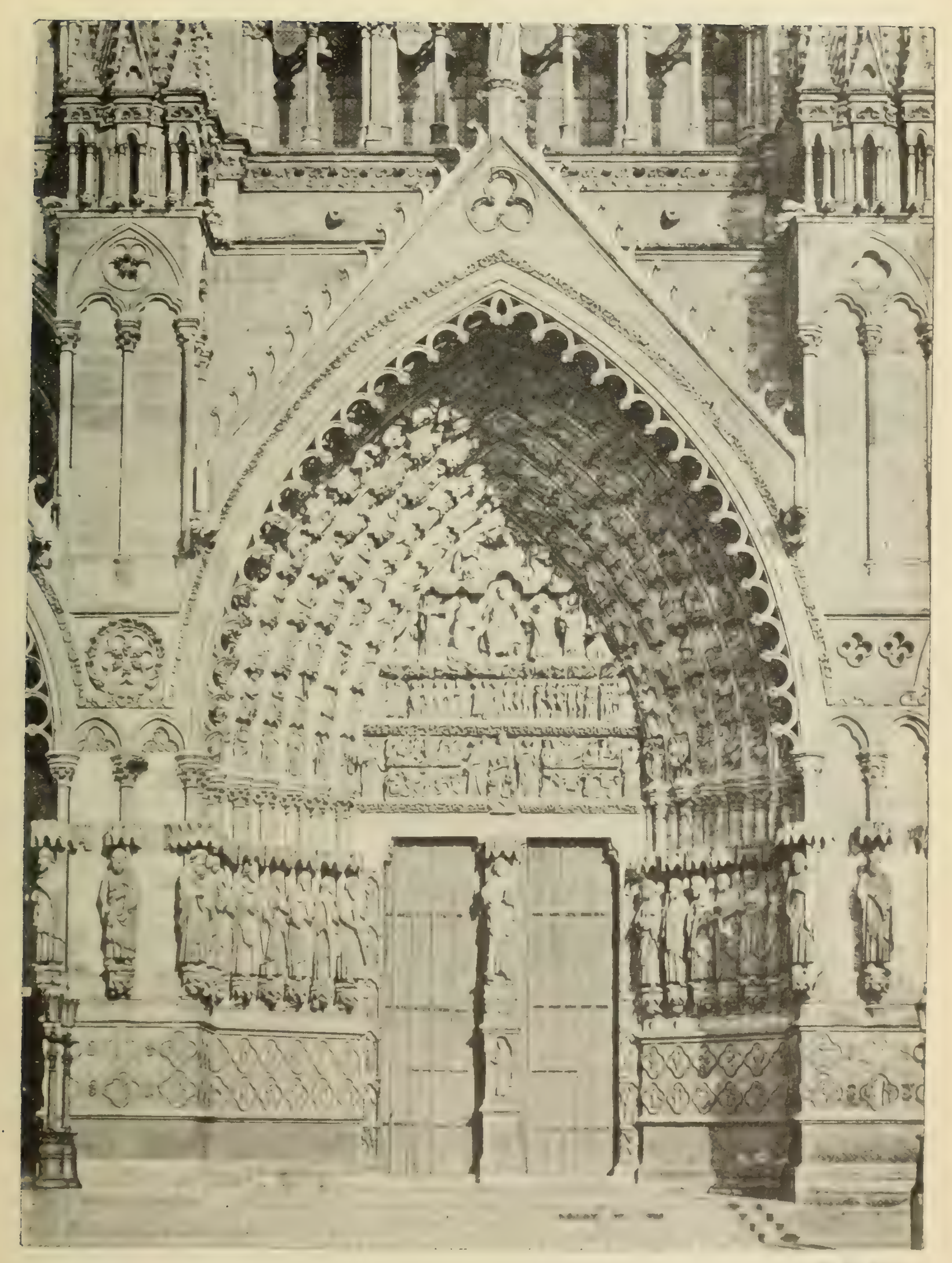
En 1225, au moment où l'on achève de monter la porte Sainte-Anne, les architectes sont définitivement fixés sur ce que doit être le portail imagé. A ce moment, le portail de la Vierge et le portail central de Notre-Dame de Paris sont déjà en place ; on commence les porches du transept de Notre-Dame de Chartres, et l'on se prépare à entreprendre les trois portails occidentaux de Notre-Dame d'Amiens (fig. 5, 6, 7). Pour ce membre en particulier comme pour la cathédrale entière, c'est l'apogée, l'âge d'or. Le trumeau, dont nous regrettions tout à l'heure la disparition, est définitivement adopté, et l'on dispose sous les colonnes des piédroits un haut soubassement qui, au lieu de suivre les ressauts successifs des jambages, forme un ébrasement rectiligne pareil à celui des fenêtres.

Comme les maîtres d'œuvre, les clercs eux aussi sont arrivés au terme de leurs recherches, et le programme iconographique élaboré par eux se trouve dès lors constitué.

Ce programme est tout simplement l'exposé entier de la foi chrétienne, que voici en quelques lignes : Dieu a créé le monde et l'homme. Par le péché d'Adam, la mort et le mal sont entrés dans le monde. Mais Dieu a envoyé sur terre son Fils unique né d'une Vierge pour le rachat de l'humanité. Ce Fils, fait homme, a été crucifié, mais il est ressuscité et il doit venir à la fin des temps pour juger

(1) Voir dans l'article *Vierges et Madones* la reproduction de cette Vierge. On trouvera dans ce même article la Vierge du portail Nord de Paris et la *Vierge dorée* du portail Sud d'Amiens.

(1) *Revue de l'Art chrétien*, mars avril 1910.



N. D. phot.

FIG. 7 — PORTAIL DU JUGEMENT A NOTRE-DAME D'AMIENS (VERS 1225)

les vivants et les morts. Les apôtres ont enseigné sa doctrine, les martyrs en ont témoigné, et les docteurs l'ont commentée. Une discipline morale en est sortie qui doit régler toutes nos actions. Ceux qui s'y seront soumis seront sauvés, et ceux

qui auront voulu s'y soustraire seront damnés éternellement.

Pour traduire cette doctrine de l'Église, dont seule une longue habitude peut nous faire méconnaître la grandeur, les imagiers, guidés par les clercs savants, placèrent au tympan et au trumeau du milieu, comme à une place d'honneur, l'image du Christ juge et du Christ docteur; puis, autour de ces figures centrales, ils ordonnèrent toute l'histoire de l'humanité envisagée par les yeux de la foi. Les apôtres vinrent se placer à droite et à gauche du Maître comme ses témoins; les vierges sages et les vierges folles, les vertus et les vices personnifiés, accompagnèrent comme d'un commentaire vivant la représentation du jugement dernier; les saints, ceux surtout à qui le diocèse devait sa régénération, et les grands personnages bibliques, ancêtres ou figures du Christ, s'adossèrent en rang contre les colonnes; Marie, plus privilégiée, eut son tympan et son trumeau; l'œuvre des sept jours, les premiers récits de la Genèse, la loi du travail évoquée sous la forme des travaux des mois, les arts qui en sont la récompense et la fleur, garnirent les voussures, les soubassements et les jambages. Les portails ainsi ordonnés étaient une « Somme » de pierre, une encyclopédie sculptée, la traduction selon un rythme plastique de la doctrine ecclésiastique. Nulle part ce caractère encyclopédique n'apparaît plus frappant qu'aux porches du transept de Notre-Dame de Chartres traités comme les portails des façades principales.

Né de la collaboration des clercs et des artisans, ceux-ci dirigés par ceux-là, cet art est donc éminemment religieux et ecclésiastique. Il nous apparaît maintenant tel à ce point que nous ne comprenons plus la théorie d'un art gothique laïque en opposition à un art roman monacal, théorie haineuse et aveugle qui dépare si malheureusement le génial *Dictionnaire* de Viollet-le-Duc.

Pour remplir un tel programme, cinq portails étaient nécessaires. Dès que la formule fut complète, on fit ainsi la répartition : des trois portails occidentaux, le portail central fut consacré au Christ juge, l'un des portails latéraux à Marie, l'autre au Saint local. Le premier est donc la porte du Jugement, le second la porte de la Vierge, le troisième la porte..... Saint-Marcel ou Sainte-Anne à Paris, Saint-Firmin à Amiens, Saint-Étienne à Bourges, etc. Des deux portails du transept, celui du Nord fut consacré à l'Ancien Testament et la Madone en occupa le trumeau; celui du Midi au Nouveau Testament, et la place d'honneur y fut donnée au Saint dont la cathédrale possédait les reliques. Au portail central de la façade occidentale, les apôtres, les anges et les vieillards de l'Apocalyse forment le cortège du Christ, et le grand motif iconique est celui du jugement dernier. Au portail de la Vierge, les ancêtres du Christ et les protagonistes des mystères de Marie entourent la Vierge-Mère, et son couronnement dans le ciel forme le centre de toute la composition. Dans les autres portails, les patriarches, les prophètes, les martyrs, les confesseurs, les vierges, s'alignent par ordre hiérarchique comme le veut la liturgie, et la légende du Saint local s'épanouit sur le tympan et le linteau.

Le jugement dernier et le couronnement de la Vierge sont les deux morceaux de choix de toute cette iconographie.

Dans le premier, le Christ, assis, le torse découvert, montre ses plaies. Auprès de lui, Marie et Jean agenouillés implorent sa pitié, et des anges sonnent de la trompette pendant que d'autres portent les instruments de la Passion. Au-dessous, les morts ressuscités sortent de leurs tombeaux. Au milieu, saint Michel, vêtu d'une longue robe (car l'armure chevaleresque ne viendra que plus tard), pèse dans sa balance les bonnes actions et les péchés, séparant par cette opération les bons d'avec les méchants. A sa gauche, les maudits, torturés par des diables bis-



Phot. Giraudon.

FIG. 8 — TYMPAN DU PORTAIL DU JUGEMENT A SAINT-ÉTIENNE DE BOURGES (XIVe SIÈCLE)

cornus dont les ailes poussent ailleurs que dans le dos, sont précipités à coups de fourches dans la gueule ouverte du Léviathan infernal. A sa droite, les élus, en tête desquels marchent un Franciscain et un roi de France, s'avancent en rang et mains jointes, conduits par les anges, vers la Jérusalem céleste figurée par un édicule. Saint Pierre, portier céleste, en ouvre la porte avec sa clé; un ange plane au-dessus tenant une couronne; Abraham en occupe l'intérieur, entr'ouvrant son



Phot. Giraudon.

FIG. 9 — TYMPAN DU PORTAIL DE LA VIERGE A NOTRE-DAME DE PARIS (VERS 1210)
(D'après le moulage du Trocadéro.)

sein où, suivant la métaphore biblique, doivent reposer les bienheureux. Et, rangés en cercle dans l'archivolte, du haut des voussures comme d'un balcon céleste, les anges se penchent pour regarder l'immense scène.

C'est ainsi que ce sujet merveilleux, qui apparaît pour la première fois au portail de Conques (Aveyron), est sculpté aux cathédrales de Laon et de Chartres, où l'artiste tâtonne encore; à Notre-Dame de Paris, où le thème apparaît définitif;

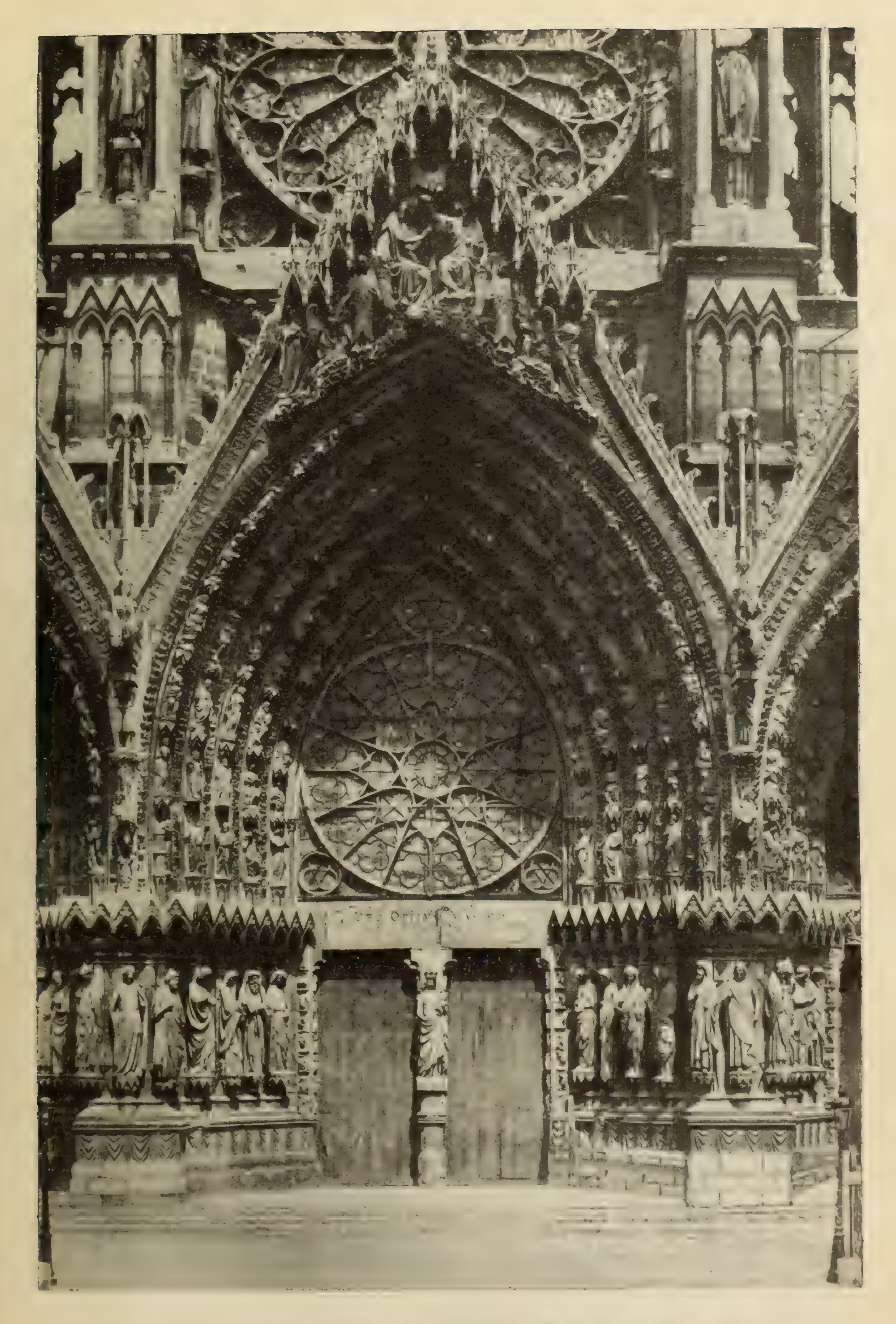


FIG. 10 — PORTAIL CENTRAL DE NOTRE-DAME DE REIMS (VERS 1260)

aux cathédrales d'Amiens, de Poitiers, de Reims, de Bordeaux, de Bourges, où il atteint son dernier développement. Le jugement dernier de Saint-Étienne de Bourges, œuvre du XIV[e] siècle, est sans contredit le plus beau que nous ait laissé l'art gothique (fig. 8).

Ce qui, ici, a inspiré l'imagier, c'est l'annonce de la fin du monde et du jugement qui se trouve dans saint Matthieu, ch. XXIV et XXV, mais on a complété ce récit par quelques traits empruntés à la première épître de saint Paul aux Corinthiens (XXV, 52), à l'Apocalypse (IV et V), et au livre de Job (XL).

Le couronnement de la Vierge, traité avec la même prédilection, se retrouve à Senlis, à Paris, à Chartres, à Amiens, à Bourges, à Beauvais, etc. Il nous a valu un incomparable chef-d'œuvre, le tympan de la porte de la Vierge à Notre-Dame de Paris (fig. 9).

En bas, trois rois et trois prophètes assis à droite et à gauche de l'Arche d'alliance tiennent sur leurs genoux le long parchemin où sont écrites les prophéties. Au milieu, Marie est couchée dans son tombeau, mais déjà deux anges soulèvent le suaire, et, sous la bénédiction du Christ qui s'approche entouré des Douze, la Vierge s'éveille à la vie, devançant, comme son Fils, l'heure de la résurrection. En haut, Marie qu'un ange couronne et Jésus qui la bénit sont assis face à face sur un même trône entre deux anges céroféraires.

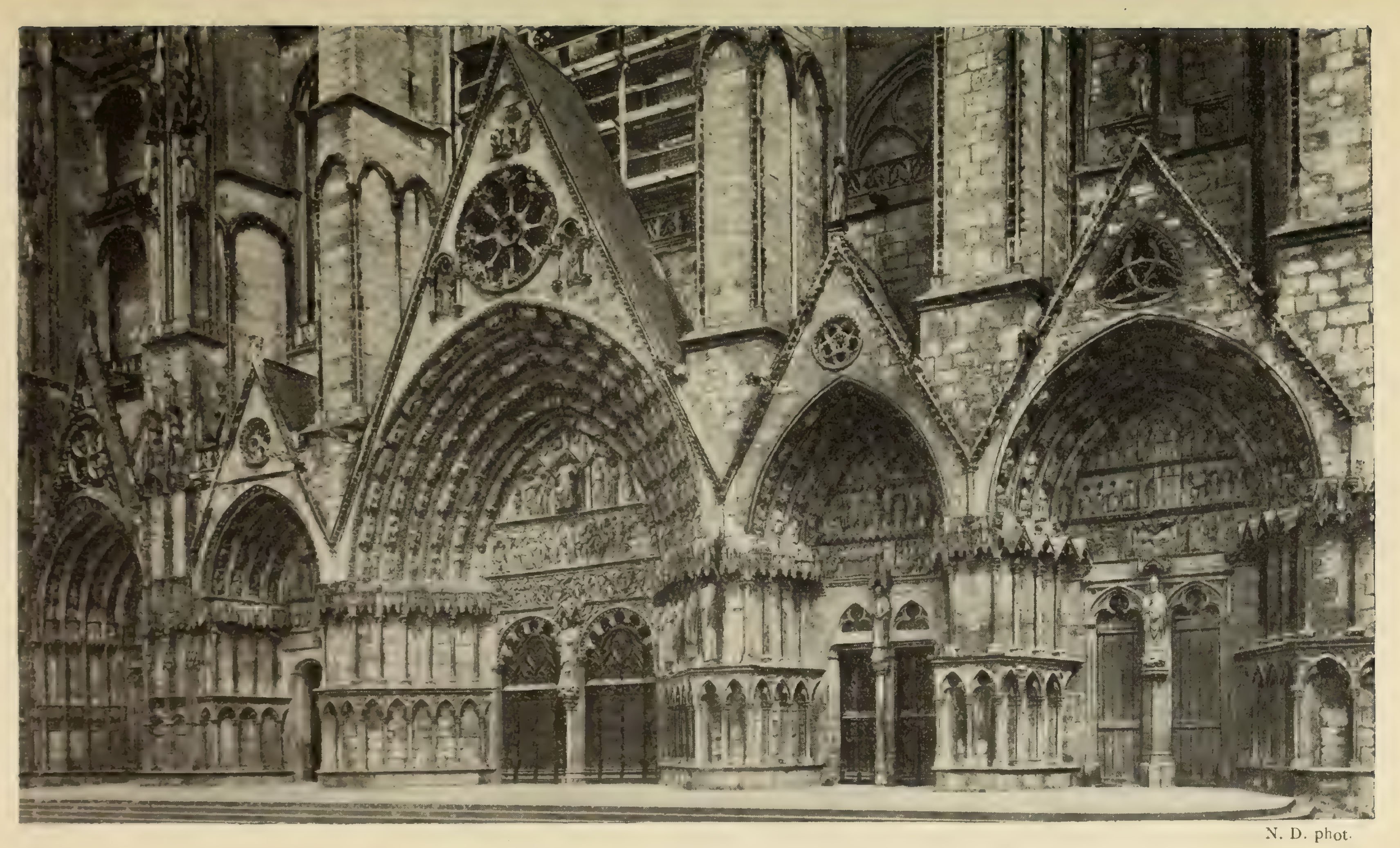
L'art du moyen âge n'a rien produit de plus beau que ce morceau, chef-d'œuvre du gothique en sa première fleur. Il évoque invinciblement le souvenir de cet autre chef-d'œuvre, le tableau de Fra Angelico du Louvre, et une comparaison s'impose entre les deux œuvres. Il y a quelque légitime orgueil pour nous à penser que, deux cents ans avant le peintre italien, un maître inconnu de l'Ile-de-France traita le même sujet dans un sentiment aussi pur, aussi exquis, et avec plus de grandeur encore.

Vus dans leur ensemble, les trois portails de Notre-Dame de Paris et de Notre-Dame d'Amiens témoignent chez les constructeurs d'alors d'un sens architectural très assuré. Très ornées, ces trois masses, qu'entourent des espaces vides et des glacis, se détachent sur un fond uni destiné à les faire valoir. Elles apparaissent d'autant plus riches que le cadre environnant est plus nu. Les murs simplement appareillés et les contreforts aux assises jointées qui les séparent ou les surmontent mettent en pleine valeur le fourmillement de leurs sculptures. L'architecte a su encadrer ses portails de façon à les souligner; il a pris soin de les isoler pour en faire éclater aux yeux l'extrême richesse.

Cette façon d'opposer un ensemble sculptural à la nudité d'une architecture constituait un parti pris architectonique très sûr. A la fin du XIII[e] siècle, on dut le trouver trop pauvre, car on résolut de l'enrichir. Les portails de Reims sont nés de cette idée qui, au fond, est une erreur (fig. 10).

La première innovation qui frappe dans ces portails est le débordement des piédroits sur les contreforts. Ceux-ci, à Notre-Dame de Paris et à la cathédrale d'Amiens, partagent la façade en trois, et l'architecte s'était bien gardé de les décorer. A Reims, on préféra faire disparaître cette masse, jugée trop lourde, sous des colonnes et des statues, en continuant la disposition intérieure des jambages. Ainsi compris, les trois portails ne forment plus qu'un pour l'œil; la rangée des statues qui les décore va d'un bout à l'autre de la façade; et les ébrasements sont tels qu'ils se rejoignent en un angle saillant. Les contreforts ont disparu. L'effet obtenu est très riche : il dénote une entente des effets moins parfaite qu'à Paris et à Amiens, dont l'architecture est plus disciplinée.

Une seconde modification, plus grave, est la suppression du tympan. Ce grand espace, qui se prêtait si merveilleusement à un thème iconique, et dont les premiers imagiers faisaient le centre de leur com-



N. D. phot.

FIG. 11 — PORTAILS DE SAINT-ÉTIENNE DE BOURGES (XIVe SIÈCLE)

position, ne considérant le reste que comme un encadrement, est occupé ici par une rosace. Mais celle-ci, n'étant lisible que du dedans, ne peut prétendre à la remplacer : c'est donc un appauvrissement. Heureusement, la sculpture, chassée du tympan, a émigré tout en haut de l'archivolte, dans le fronton triangulaire du gable qui la surmonte, et là, sous des dais accotés aux airs de stalactites, s'inscrit une très riche page qui nous console du remplage disparu.

Contrairement à Notre-Dame d'Amiens, dont l'iconographie se développe d'une façon si claire et si logique, les portails de Reims offrent un certain désordre dans leur composition. Ici, c'est la Vierge qui a les honneurs du portail central, et c'est son *couronnement* que l'on voit au sommet du gable. Le *jugement dernier* est reporté sur le portail latéral de droite. Encore n'y voit-on que le Christ juge et les visions apocalyptiques. La composition se continue sans ordre dans l'arcade pleine qui suit et s'achève sur le mur Nord, à la porte latérale gauche du croisillon septentrional du transept.

La synthétique ordonnance dont nous avons admiré la beauté à Paris, à Chartres et à Amiens, ne représente donc, dans l'art gothique, qu'un moment particulièrement harmonieux auquel on ne se tint pas longtemps.

La statuaire de Reims est justement admirée pour son extrême perfection et sa beauté. A la simplicité et à l'esprit de synthèse des imagiers parisiens et picards, les imagiers champenois substituèrent la recherche du détail et du type individuel. Leurs anges sourient avec une grâce voluptueuse; la Vierge élégante s'incline avec grâce; et le Christ, plus humain, plus près de nous, n'a plus la gravité sacerdotale de ses précédentes effigies. En vérité, les sculpteurs de cette école sont des maîtres exquis et amoureux de beauté que leur habileté place au-dessus des autres; mais ils ne savent plus traduire la poésie sombre des Livres Saints, et leurs œuvres perdent en noblesse et en grandeur ce qu'elles gagnent en intensité de vie et d'expression.

Après Notre-Dame de Reims, le portail imagé n'évolue que pour abandonner peu à peu les grandes traditions qui l'avaient fait. Le gable surtout paraît hanter l'esprit des architectes qui le trouvent très décoratif, et il arrive dès lors à des proportions fantastiques.

Ce membre d'architecture avait timidement fait son apparition, vers l'an 1200, à Notre-Dame de Laon. Il se montre aussi aux porches de Chartres vers 1225, et nous avons vu le beau parti qu'en avait tiré l'architecte de Reims. Au XIVe siècle, l'usage s'en généralise, et les maîtres d'œuvre, qui délaissent alors la statuaire pour les formes géométriques, l'ajourent de trilobes et de quatrefeuilles, en attendant les soufflets et les mouchettes de l'époque suivante (fig. 11).

Comme gables gigantesques, il faut citer, au XIVe siècle : le portail Sud de Notre-Dame de Paris et le portail méridional de la cathédrale de Rouen ; au XVe : le portail occidental de cette même cathédrale de Rouen.

Au XIVe siècle, les architectes ne comprennent plus la raison architectonique des statues-colonnes adossées aux piédroits, et dont les dais et les consoles faisaient corps avec les fûts placés derrière. Ils suppriment donc les colonnes qu'ils remplacent par des niches où ils logent les statues. L'admirable organisme du portail imagé se trouve par suite détruit. Ainsi est conçu le portail septentrional de Saint-André de Bordeaux.

Le tympan sculpté reparaît encore à Rouen, à Rue, à Brou; mais, en général, on suit l'exemple de Reims, entre autres à la cathédrale de Nantes et à Saint-Wulfran d'Abbeville.

Pauvre en portails, le XVe siècle a, par contre, des porches nombreux et variés. L'avant-façade voûtée de Saint-Germain-l'Auxerrois, à Paris, le Baldaquin de Sainte-Cécile d'Albi, l'Abri gigantesque

de Saint-Pierre de Montpellier représentent les trois types auxquels on peut les ramener.

Abandonnés pour les porches, les portails sont bientôt délaissés pour les portes elles-mêmes. Les gothiques ne s'étaient intéressés à leurs solides battants de chêne que pour y clouer d'admirables pentures en fer forgé au marteau. Les Quattrocentistes français de la dernière période, influencés sans doute par les Italiens de la première Renaissance, y voient un champ pour l'ornementation sculptée, les couvrent de panneaux historiés et de statuettes abritées sous des dais. Ils leur appliquent même le principe du trumeau et les divisent donc en deux baies que vient séparer une statue de la Vierge. Les portes Renaissance deviennent ainsi les héritières des portails gothiques. La porte du transept de Saint-Pierre de Beauvais et celle de Saint-Sauveur d'Aix-en-Provence sont deux magnifiques exemples de cet art nouveau. Elles sont de la première moitié du XVIe siècle. A cette époque, le portail imagé est mort.



LE RÊVE DE L'IMAGIER

I

Le 25 avril 1248, le populaire de Paris se répandait à travers l'île de la Cité, inondant ruelles, places et carrefours. Ce jour-là, dimanche de Quasimodo, Eudes de Châteauroux, évêque de Tusculum et légat du Saint-Siège, consacrait la part e haute de la Sainte-Chapelle du Palais sous le titre de « Sainte-Couronne et Sainte-Croix », pendant que Philippe Berruyer, archevêque de Bourges, accomplissait la même cérémonie dans la chapelle basse qu'il dédiait à la Sainte Vierge.

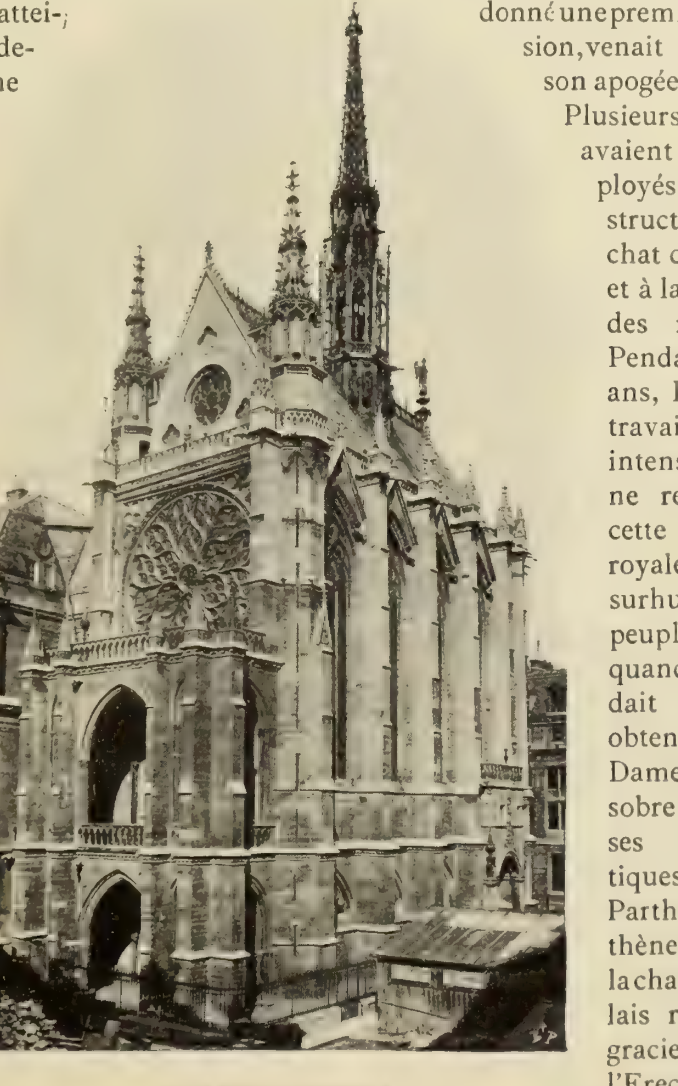
C'était l'ère des grandes constructions. On venait de terminer les tours de Notre-Dame, et Jehan de Chelles se préparait à bâtir le transept afin d'unir les deux bouts de l'immense basilique à laquelle on travaillait depuis quatre-vingt-cinq ans. La nef d'Amiens, commencée vingt-huit ans auparavant par Robert de Luzarches, était achevée, et si les échafaudages du chœur commencé étaient déserts cette année-là, le manque d'argent en était la seule cause. Renaud de Cormont devait, en 1258, reprendre avec une nouvelle ardeur l'œuvre interrompue des deux architectes, ses prédécesseurs. Une partie du vaisseau de Reims était debout, faisant suite au chœur déjà livré au culte ; maître Gauthier en dirigeait les travaux, en remplacement de Jehan Loup, mort l'année précédente. Pierre de Montereau refaisait à neuf, dans le goût du jour, l'église abbatiale de Saint-Denis, nécropole des rois de France. Le chœur de Beauvais, qui allait éclipser tous les autres avec sa voûte de quarante-sept mètres de haut sous clé, apparaissait au ras du sol. Chartres posait enfin le faîte de son église métropolitaine, fière de ses cent vingt-cinq vitraux, de ses neuf rosaces, de ses quatre-vingt-dix-sept roses et de ses deux mille statues, fruit d'un siècle de labeur. Celle de Laon était consacrée depuis peu. A Dijon, à Rouen, à Bourges, à Clermont, à Toulouse, à Lyon, ailleurs encore, les chantiers épiscopaux fourmillaient de maçons et de tailleurs de pierre, qui fiévreusement bâtissaient de nouveaux temples catholiques plus vastes et plus hardis que les anciens. Toutes les ressources affluaient là, et l'essaim des manœuvres volontaires était innombrable. La formidable poussée de sève architecturale et de foi catholique amenait partout une floraison de Notre-Dame, un épanouissement d'énormes basiliques. Presque subitement, pendant que les cathédrales géantes sortaient lentement de terre, la Sainte-Chapelle, fleur de pierre, venait d'éclore en un jour.

Trois ans s'étaient à peine écoulés depuis que le saint roi Louis IX en avait posé les fondements, et déjà l'élégant édifice se dressait, svelte et solide tout à la fois, ouvragé comme une châsse et raisonné comme un syllogisme, réalisant en petit le nouveau système de construction organique dont les architectes français venaient de trouver à Amiens, après un siècle de tâtonnements, la formule définitive.

Le principe de la stabilité inerte était alors abandonné. On n'élevait plus de voûtes que sur nervures entre-croisées appelées croisées d'ogives, avec lesquelles l'équilibre résultait du jeu de forces actives qui se neutralisaient mutuellement en se contre-butant l'une l'autre. Ces nervures ou arcs diagonaux formaient une membrure indépendante, une armature articulée sur laquelle tout reposait et dont la poussée était annulée par les arcs extérieurs, qui, bandés du sommet des contreforts, enjambaient les toits latéraux et venaient poser leur front de bélier sur l'endroit du mur que les croisées d'ogives eussent ébranlé sans eux. L'architecte d'Amiens en avait donné un tracé nouveau : à la voûte sexpartite sur plan carré, employée encore à Notre-Dame de Paris,

il avait substitué celle à quatre voûtains sur plan barlong. L'architecte parisien l'avait adopté, négligeant seulement les arcs-boutants dont il n'avait que faire, n'ayant qu'une nef à épauler. Avec ce dernier progrès, l'art de construire en pierre atteignait son plus haut degré de perfection; il ne devait plus pouvoir changer qu'en reculant. La Sainte-Chapelle était donc un parfait et pur chef-d'œuvre, l'aboutissant d'un siècle d'efforts.

Pierre de Montereau, architecte du roi, en avait dressé les plans. Le savant maître d'œuvre n'avait rien épargné pour donner toute la perfection technique désirable à l'énorme reliquaire dont les assises, en liais-cliquart, se superposaient admirablement, ravissant les yeux artistes. Les plus habiles imagiers avaient taillé ses statues; ses vitraux étaient l'œuvre des meilleurs verriers; on s'était adressé aux plus fins émailleurs, aux enlumineurs réputés les plus experts pour la décorer. Des agrafes de fer invisibles, coulées en plomb, cramponnaient les blocs entre eux, leur assurant une durée éternelle. Une végétation nouvelle, empruntée à la flore locale la plus humble, semblait germer des pierres elles-mêmes, enveloppant les chapiteaux, remplissant le creux des gorges, courant le long des gables, s'épanouissant en fleurons; et l'on sentait que l'art nouveau, auquel la vieillotte ornementation romane avait depuis longtemps fait place et dont Notre-Dame avait donné une première expression, venait d'atteindre son apogée.


LA SAINTE CHAPELLE

Plusieurs millions avaient été employés à sa construction, à l'achat des reliques et à la confection des reliquaires. Pendant trois ans, la fièvre au travail avait été intense. Mais on ne regrettait ni cette dépense royale ni l'effort surhumain d'un peuple d'ouvriers quand on regardait le résultat obtenu. Si Notre-Dame, par la sobre pureté de ses lignes attiques, était le Parthénon de l'Athènes française, la chapelle du palais royal, toute gracieuse, en était l'Erechtéion. Et c'était là vraiment la digne châsse de pierre des saintes reliques de la Passion, couronne d'épines, éponge, lance, vraie croix, que le roi de France avait achetées à l'empereur de Constantinople Baudouin II, et dont la réception, en 1239, Guillaume III d'Auvergne étant évêque de Paris, avait si fort enthousiasmé les riverains de la Seine.

Au début de la cérémonie, le prélat officiant avait eu un moment d'hésitation.

Le cérémonial exigeait qu'il traçât sur les murs douze croix, signes durables du rite accompli. Mais où les tracer, ces croix? Le maître d'œuvre avait fait de la chapelle un édifice tout en fenêtres, où la part de la pierre était réduite aux seuls faisceaux de colonnes qui recevaient la retombée des arcs. C'était une église de verre.

Dans la nouvelle méthode de construction, qui consistait à appareiller deux arcs diagonaux reposant sur quatre supports que reliaient entre eux deux arcs doubleaux et deux arcs formerets, les murs étaient devenus inutiles et ne jouaient plus qu'un simple rôle de cloison. Pierre de Montereau, logique, les avait donc supprimés et remplacés par des verrières qui laissaient entrer à flots une lumière multicolore, éblouissante. Mais derrière les colonnettes se cachaient, à l'extérieur, de puissants contreforts, véritables supports de la voûte qui, du dedans, paraissait aérienne et, pour les profanes seulement, demeurait un problème de stabilité.


APÔTRE
DE LA SAINTE-CHAPELLE

L'embarras du consécrateur n'avait pas duré. On lui avait montré, adossés aux colonnes, abrités sous des dais à tourelles, les douze apôtres portant entre leurs mains des disques de pierre où se délinéait déjà un dessin cruciforme. Ces disques attendaient les croix.

L'ingéniosité était extrême. Tout, du reste, dans l'oratoire royal, était personnel et révélait en l'architecte une des plus grandes âmes d'artiste qui eussent jamais été. Les arrangements nouveaux abondaient, constituant de véritables trouvailles et provoquant l'admiration de tous. Aussi ne tarissait-on pas d'éloges à son endroit. On admirait la flèche qu'il avait lancée à une hauteur de soixante-six mètres malgré sa délicatesse de filigrane; on s'extasiait devant la rutilance des verrières, dont la coloration rouge servait déjà de point de comparaison pour qualifier un beau vin allumant des rubis dans les verres; on vantait la noblesse des statues aux vêtements couverts d'or, de couleur et d'incrustations qui leur faisaient imiter les plus riches tissus; on louait l'escalier gracieux qui permettait au roi d'aller de plain-pied de son palais à la chapelle haute, la chapelle basse, destinée au personnel de la cour, servant de piédestal à la première; enfin, du très pittoresque édicule à trois étages, relié à l'oratoire royal par une galerie, et qui contenait les sacristies et le trésor des chartes, on disait merveille. Là étaient conservés, répétaient les mieux informés, le buste en agate d'un empereur romain, ornement du bâton cantoral, un grand camée antique représentant l'apothéose d'Auguste, un buste du roi régnant d'un travail d'orfèvrerie extraordinaire, et combien d'autres bijoux ou pierres précieuses dont chacun valait un trésor.

De tout cela, c'est à Pierre de Montereau, au *Doctor* ou *Magister latomorum* (1), comme disent les inscriptions latines d'alors, que revenait la gloire. Seul il absorbait et attirait à lui toutes les louanges dues en partie à ses humbles collaborateurs (2).

---

(1) Maître des tailleurs de pierre.

(2) L'attribution de la Sainte-Chapelle à Pierre de Montereau est une hypothèse des érudits du XVIIe siècle que les gothicisants actuels regardent comme erronée. Pierre de Montereau a bâti certainement le réfectoire et la chapelle de la Vierge de l'abbaye de Saint-Germain des Prés ainsi que la basilique de Saint-Denis; probablement le réfectoire de Saint-Martin des Champs et la cha-

La réputation du célèbre architecte datait déjà de neuf ans. Elle s'était fait jour en 1239, quand il avait construit le réfectoire de l'abbaye de Saint-Germain des Prés ; l'élégance et la hardiesse des lignes faisaient de cette vaste salle voûtée une merveille d'architecture. Il avait débuté avec ce premier ouvrage; depuis il avait entrepris la reconstruction de Saint-Denis ; son dernier travail devait être le réfectoire de l'abbaye de Saint-Martin, en 1267, année de sa mort. On le considérait comme le plus brillant et le plus imaginatif des constructeurs de son temps. Aussi le roi Louis IX n'avait-il pas cru devoir s'adresser à un autre pour édifier le monumental reliquaire que rêvait sa piété de souverain.

Heureuse époque pour l'art, où la nouveauté, loin d'effaroucher, plaisait, où les architectes étaient modernes tout naturellement, sans le dire et sans le savoir !

II

Perdu au premier rang dans la foule des curieux qui, privilégiés, avaient été admis dans la cour du Mai, au milieu de laquelle se dressait la Sainte-Chapelle, un homme jeune encore, sculpteur de son métier, avait suivi avec le plus vif intérêt, autant que faire se pouvait, les différents actes de la cérémonie. Il s'appelait Jehan et était originaire de Paris. Il n'y avait pas dans la capitale de meilleur imagier que lui. Sa part dans l'œuvre d'art tant admirée n était pas à dédaigner; c'est lui qui avait taillé deux des douze apôtres de la chapelle haute et la Vierge adossée au trumeau du portail de la chapelle basse.

pelle de Saint-Germain-en-Laye; mais il ne paraît pas être l'auteur de la Sainte-Chapelle du Palais. La raison est une question de style et d'école. Pierre de Montereau, maître champenois, dont toutes les œuvres connues appartiennent au gothique de l'école de Champagne, ne peut avoir bâti un monument comme la Sainte-Chapelle appartenant au gothique de l'Ile-de-France. J'ai cependant, pour les besoins du récit, conservé son nom, faute d'un autre et parce qu'il en fallait un.

Celle-ci avait été son travail de prédilection. Longtemps il l'avait caressée de son ciseau subtil et raffiné, n'ayant pour se guider qu'un dessin tracé sur une planche par le maître d'œuvre, une Vierge similaire d'une église voisine et un certain idéal qu'il avait en son esprit. Et lorsque, enfin, la Madone souriante au Jésus bénissant avait quitté son atelier pour la Sainte-Chapelle, il avait senti confusément, lui, l'humble ouvrier qu'aucun rêve de gloire ne hantait, que sa statue n'était point indigne d'orner l'oratoire d'un roi. Il ne l'avait pas signée cependant. L'idée ne lui était même pas venue d'y graver son nom pour les générations futures. Qu'importaient deux syllabes sur un socle?

Le soir, Jehan rentra chez lui harassé. Il habitait la rive droite de la Seine, entre la place de Grève et le château du Louvre, bâti par Philippe-Auguste. Comme il n'avait pas dormi de la veille, il tomba bientôt dans un profond sommeil. Et voici qu'un rêve le saisit tout entier, un rêve énorme et effarant dont sa Vierge était le sujet.

Il avait d'abord vu défiler devant elle de longues théories de fidèles dévots qui s'inclinaient en passant et se découvraient respectueusement. Dans la masse, il avait distingué un célèbre docteur, héritier des sages antiques (1). Le philosophe s'était agenouillé devant l'image de la Mère de Dieu en lui tendant un manuscrit qui sans doute célébrait ses prérogatives, et il avait semblé à Jehan (était-ce une illusion ?) que la statue s'animait, que le sourire s'accentuait encore plus finement sur les lèvres de pierre, que la Madone enfin approuvait de la tête la thèse de son serviteur. La procession adoratrice avait duré longtemps, symbole synthétique des siècles à venir. Quand elle prit fin, la Vierge apparut à l'imagier toute grise et vieillie : la patine du temps la recouvrait comme un voile de gaze, ajou-

(1) Duns Scot.

tant encore au charme de ses lignes rythmiques celui que donne la vétusté.

Soudain un vent de rafale passa. Des lueurs d'incendie rougirent le ciel qu'un vol de corbeaux traversa. On entendait des vociférations et des cris de mort. Jehan, effrayé, vit une tourbe immonde d'hommes rouges qui portaient partout le fer et le feu. Derrière eux le sang coulait à flots. Le ciel était lourd, d'une lourdeur de plomb, comme à l'approche d'un orage. La tempête finit par se déchaîner, et la Sainte-Chapelle, secouée comme un arbre qu'on gaule, laissa tomber ses statues et ses pinacles. Les hommes rouges firent irruption dans l'oratoire royal, portant sur tout une main sacrilège. L'un d'eux fit peser son levier sous la Vierge du porche inférieur : la statue tomba comme une masse, écrasant sur la dalle les fleurons de sa couronne ducale.

PORTAIL DE LA CHAPELLE BASSE

Jehan voulut s'élancer pour défendre sa Madone contre l'agresseur, mais deux genoux lui serraient étroitement le cou à la façon d'un étau. Il étouffait, incapable d'aucun mouvement. Le rêve devenait cauchemar. Alors il cria, impuissant, sa rage de ne pouvoir s'opposer à cette fureur iconoclaste. Car enfin c'était sa statue à lui. Il l'avait faite. C'est vrai qu'on la lui avait payée..... cinq livres. Mais quand même! N'était-elle pas l'œuvre de ses mains, le fruit de son cerveau d'artiste ?

A partir de ce moment, la vision se fit de plus en plus obscure, confuse, déconcertante. L'imagier ne comprenait plus. Il voyait sa statue tantôt à l'angle d'une rue, servant de borne, tantôt au coin d'un portail de remise, enfin au fond d'une boutique de marchand où s'entassaient des objets hétéroclites. La Vierge était toujours souriante, mais l'Enfant ne bénissait plus ; le bras droit manquait et manquait aussi la main de la Madone qui tenait le sceptre. « Je vais la reprendre, se dit Jehan, et la rapporter dans mon atelier. » Il n'en eut pas le temps. Un moine Augustin entrait, la prenait dans ses bras et l'emportait dans un cloître. Là les fidèles se remettaient à la vénérer, quand les hommes rouges de tout à l'heure reparurent.

Le plus hardi leva par deux fois son marteau de fer ; la tête de l'Enfant tomba. Alors ce fut une mutilation sans nom. L'homme, excité, frappait sans relâche, et chaque coup faisait voler un éclat de la pierre. Jehan assistait impuissant à cette

destruction de son œuvre. « C'est fini », pensa-t-il. Il ferma les yeux pour ne point voir.

Quand il les rouvrit, la Vierge souriait au fond d'une chapelle neuve bâtie exprès pour elle, toute parfumée d'encens. D'habiles mains avaient pansé ses blessures. Elle était blanche et paraissait neuve. Une triple archivolte courbait trois fois son arc au-dessus de sa tête, lui faisant un rayonnement de pierre. La première se découpait en une série de redents feuillus au centre desquels brillaient des globes de lumière d'un éclat inconnu pour le sculpteur. Et cette chapelle, dont une main de moine avait tracé les plans, le charmait. Ce n'étaient plus les formes pointues, en tiers-point, auxquelles Jehan était habitué, et cependant celles-ci ressemblaient à celles-là. Elles étaient parentes. Il remarqua la polychromie naturelle des autels, la Table sainte, où le fer forgé et la pierre ouvragée se mariaient harmonieusement, et les vitraux, dont les verres lui parurent extraordinairement scintillants, comme s'ils avaient été bosselés et irisés. Mais les yeux de l'imagier étaient surtout attirés par la Vierge. Bien qu'elle ne fût plus à sa place primitive, il était heureux de la voir là, à l'abri des insultes et des coups. Des fidèles nombreux la priaient, et le culte pour lequel elle avait été faite, sans lequel elle n'avait plus de sens, se rétablissait.

Il se fit alors un grand bruit dans la chapelle. Les portes s'ouvrirent violemment; la foule apeurée s'enfuit. Jehan pensa aux misérables qui avaient naguère mutilé son œuvre. Mais, au lieu de ces bandits féroces, ce furent des hommes graves et doux, entourés d'un appareil militaire, qui s'avancèrent. Il se trouva dans la rue, avec les fidèles qu'on avait fait sortir. De là il put voir ces hommes fixer silencieusement sur les portes des bandes de papier en forme de croix scellées de cire. Défense était faite d'entrer. Cette fois, c'était fini. La Madone était prisonnière dans sa chapelle comme dans un tombeau. Personne n'avait plus le droit de la voir, pas même l'imagier qui l'avait taillée.

Jehan s'éveilla.

Il fut quelque temps à reprendre possession de lui-même. Les scènes auxquelles il venait d'assister dansaient follement dans son imagination, et, éveillé, il rêvait encore. Il s'habilla à la hâte et, fiévreux, se dirigea en courant vers l'île de la Cité. Sa femme qui rentrait le croisa :

— Où vas-tu, mon Jehan? lui dit-elle.

— Je vais à la chapelle du roi voir si ma Vierge.....

Il n'acheva pas; il était déjà loin. Sa femme termina la phrase :

— ..... S'est envolée?

Cependant qu'un rire argentin et perlé sonnait dans l'air. Elle le suivit du regard en souriant, la taille cambrée pour faire contrepoids à la cruche d'eau qu'elle portait. Et cette femme souriait comme la Madone de pierre dont elle avait le galbe fin et allongé. D'habitude, Jehan s'arrêtait devant ce sourire qui illuminait toute sa maison. C'était pour lui qu'il aimait sa femme et qu'il l'avait épousée. Aussi était-il venu tout naturellement au bout de son ciseau. Mais pour le moment il n'était question que de la statue : elle seule lui tenaillait l'esprit. S'il n'allait pas la retrouver?

III

De chez lui au bord de la Seine, Jehan n'avait fait qu'un bond. Il traversa le fleuve sur le pont aux Changeurs, contourna la tour de l'Horloge, descendit, toujours en courant, la rue de la Barillerie et pénétra dans la cour du Mai par la poterne qui avoisinait le petit oratoire dit de Saint-Michel.

Devant le porche de la chapelle basse, l'imagier tomba en arrêt. La Vierge était toujours là, intacte, souriante, debout sur son socle entre les deux portails. Il s'approcha, hésitant, les yeux encore dilatés par l'appréhension, et la regarda



CHAPELLE DE NOTRE-DAME DU SALUT

longuement. Qu'elle était belle ainsi !

Légèrement infléchie sur le côté droit, Marie se retournait joyeuse vers l'Enfant-Dieu qu'elle portait sur son bras gauche. Le bras droit, tendu en avant pour faire contre poids, appuyait fortement sur le manteau, dont les plis retombaient avec un goût parfait, et la main tenait un

sceptre fleuri. Des feuilles de trèfle formaient les fleurons de sa couronne; des nuages étaient simulés sous ses pieds. L'Enfant Jésus soutenait de la main gauche le livre de vie ouvert devant lui et sa main droite bénissait. Il était vêtu d'une simple chemisette. Le costume de la Vierge comprenait une robe retenue à la taille par une ceinture et agrafée au cou, un manteau ramené sur le devant, un voile placé sous la couronne et retombant sur les épaules, une double chaînette qui, suspendue au cou, ondulait sur la poitrine, et des sandales (1).

La statue avait une silhouette étroite et resserrée, de façon à ne faire saillie ni à droite ni à gauche sur le trumeau placé derrière : elle paraissait taillée dans le même bloc que lui. Jehan avait obéi en cela à un principe admis pour cette catégorie de statues et inspiré par une préoccupation décorative. Un caractère architectural était de rigueur dans les œuvres de ce genre. Il l'avait donc fuselée, ramenant dans un espace restreint les bras de la Vierge, l'Enfant et la draperie. La forme humaine, traitée de la sorte, s'harmonisait parfaitement avec les piliers et les colonnes dont elle empruntait l'aspect; la statuaire se trouvait ainsi liée à l'architecture, la figure adaptée au monument.


NOTRE-DAME DU SALUT

Au point de vue du thème général, l'imagier parisien n'avait rien innové. Il avait tout emprunté à ses devanciers, tout : la cambrure des reins, le geste du bras droit, l'inclinaison de la tête, même la disposition du manteau. Mais quelle grâce nouvelle il avait su mettre dans son œuvre ! Cette forme, que son maître lui avait léguée comme une tradition d'atelier, il l'avait affinée, amenuisée, purifiée, sublimée. Il avait assoupli les hanches, rendu naturels le renversement de la taille et le mouvement du cou, plissé subtilement la robe et le manteau, donné enfin à sa Vierge un port de reine, de reine vivante, une physionomie et des mains de noble dame.

Certes, il y avait longtemps que les Vierges-Mères assises de l'époque romane, avec l'Enfant placé dans l'axe du giron, étaient abandonnées. Déjà deux générations de sculpteurs avaient remplacé ce type démodé, à l'aspect d'idole impassible, par un modèle plus vivant et plus humain. Sur un geste de leur main armée du ciseau, la *Sedes Sapientiæ* ancienne s'était levée; elle avait souri. Chez elle la majesté avait fait place à la grâce. La déesse hiératique, siège vivant d'un Dieu enfant, était devenue une mère gracieuse, une châtelaine, une reine qui, debout à l'entrée de son palais, tient son fils entre ses bras. Les imagiers d'alors n'étaient plus comme autrefois des théologiens qui sculptaient une idée : c'étaient des artistes qui modelaient une forme entrevue. Mais jamais encore Marie n'était apparue si gracieuse, si exquise et si vivante. Jehan venait de donner au modèle cent fois refait par ses prédécesseurs sa forme définitive.

(1) Voir p. 45 et 48 du vol. précédent.

En plus de l'art qu'il avait su y mettre, deux détails seulement représentaient son apport personnel au programme ancien : le voile flottant qui cachait la chevelure et l'arrangement du socle. Avant lui on s'était plu à figurer sous les pieds de la Vierge le dragon infernal dont elle avait broyé la tête. Les premiers imagiers avaient imaginé mille formes monstrueuses pour représenter le serpent diabolique. Le génie du sculpteur parisien, plus épris de beauté que de force, s'accommodait mal avec cette laideur. A cette évocation de l'enfer, qu'il jugeait pénible à voir, il avait substitué simplement des nuages. Rien, de la sorte, ne venait troubler l'impression de grâce qui se dégageait de l'œuvre tout entière. Et c'était bien la plus parfaite image qu'on eût encore taillée de celle que nos litanies appellent *Mater amabilis*, la Mère aimable.

Ce Jehan avait vraiment l'âme d'un hellène, et le génie attique revivait en lui. Des premiers sculpteurs de l'Hellade il avait le faire large et le sens de l'eurythmie. Comme eux, il faisait consister l'art moins dans l'invention que dans l'exécution, moins à trouver une forme nouvelle qu'à parfaire une forme déjà existante. Son instinct, un instinct irraisonné, lui disait que les plus belles œuvres en art sont collectives, le fruit d'efforts longuement accumulés, que chaque personnalité nouvelle vient se greffer naturellement sur une personnalité précédente, développant le legs de la tradition, et que, de temps à autre seulement, un génie survient, marqué au front de la flamme inspiratrice, qui met fin à une évolution et en amorce une nouvelle.

C'étaient donc les traditions de ces lointains devanciers que, sans s'en douter, Jehan continuait. Et cependant il ignorait tout de la Grèce antique. Nul modèle ancien n'avait passé sous ses yeux, et il est bien vrai que son idéal plastique était aux antipodes de la froide beauté des modeleurs du Péloponèse. Ceux-ci étaient surtout préoccupés d'idéalisation : le tailleur de statues visait d'abord au caractère et à l'expression. C'était un caractériste, un interprète de la face humaine. Les notes individuelles et de la race que l'artiste athénien élaguait comme une imperfection, l'imagier parisien les avait recherchées parce qu'intéressantes. Mais s'il ne répétait pas les formules des Grecs il en continuait l'esprit. Il se rapprochait de ses insoupçonnés prédécesseurs en ce qu'il avait procédé comme eux par grandes masses, synthétisant les formes et évitant le détail d'une analyse trop observatrice.

Toutes ces considérations étaient bien loin de l'esprit de Jehan. Statuaire de race, il avait ouvré d'instinct, mû non par une théorie d'esthétique et la connaissance de l'histoire, mais par sa sensibilité d'artiste et sa foi de croyant. Il n'était rien moins qu'érudit : c'était un ouvrier d'art, voilà tout. Dans les longues heures de rêverie passées jadis à l'atelier, il n'avait su qu'une chose : c'est que sa conception personnelle de la beauté prenait corps et qu'il asservissait une forme rebelle. Pour l'instant, il ne voyait non plus que ceci : c'est que sa statue était sauve et qu'elle était belle.

Tout près d'elle maintenant, il la regardait amoureusement, la palpait de ses rudes mains de tailleur de pierre, d'un geste machinal d'artisan qui avait l'air d'une caresse. Ce n'était plus pour lui une froide effigie extraite d'un bloc insensible : c'était une personne vivante avec laquelle il conversait familièrement. Car il lui parlait à voix basse. Que lui disait-il? Rien, des choses obscures, à peine perçues, confusément senties. Tout en lui parlant il la caressait, et le grain fruste de la pierre avait pour lui la douceur d'un épiderme humain.

Enfin il se recula, embrassant son œuvre d'un seul regard. La vision de la nuit ne l'obsédait plus.

— Ce n'était qu'un rêve, pensa-t-il.

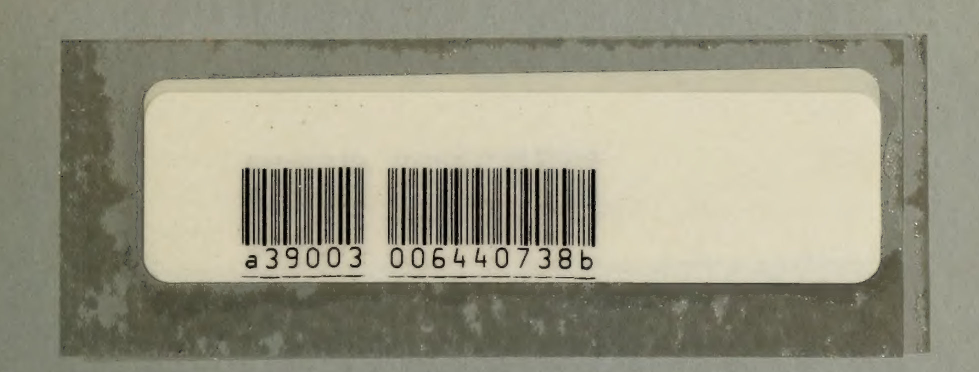
Et, pensif, à pas lents, cette fois, il s'en retourna.

TABLE DES MATIÈRES



344-11. — Imprimerie P. Feron-Vrau, 3 et 5, rue Bayard, Paris, VIIIe.




a39003 006440738b

